



UNIVERSIDAD DE CHILE

Instituto de la Comunicación e Imagen

Carrera de Cine y Televisión

-el hombre que estaba entre la gente-

Memoria

Para optar al Título de Realizador en Cine y Televisión

INTEGRANTES:

Paulina Álvarez Ávila
Valeska Duten Campbell
Kristina Gómez Pereira
Carolina Kuhlmann Fehlandt
Víctor Manuel Loyola Bahrs
Juan Pablo Ruiz Undurraga

PROFESOR GUÍA

Alejandro Fernández Almendras

Santiago, Chile
2011

AGRADECIMIENTOS

A nuestras familias

Alejandro Fernández

Orlando Lübbert

Igor Valdés

Soledad Salfate

Roberto Espinoza

Pañol ICEI

Local de Revelado Miranda

Liceo Manuel Barros Borgoño

Bar Restaurant Don Juan Brasilia

Nicolás Vielma

Mario Aguilera

Familia Vásquez Moreno

Carlos Ruiz

Eliana Ávila

Rosamel Ávila

Roberto Wimmer

Rodrigo Álvarez

Elizabeth Álvarez

Víctor Duten

TABLA DE CONTENIDOS

	Página
CAPÍTULO I	
El desafío de la producción y la búsqueda de financiamiento en	
<i>El Hombre que Estaba entre la Gente</i> . Paulina Álvarez Ávila.....	7
1. Introducción.....	9
2. Conformación del equipo realizador.....	10
3. Plan de producción.....	11
4. Casting.....	13
5. Locaciones.....	18
5.1 Galería Casa Colorada.....	18
5.2 Local de Revelado “Miranda”	19
5.3 Departamento Román.....	20
5.4 Casa de Elena.....	20
5.5 Colegio.....	21
5.6 Metrotren y exteriores.....	23
5.7 Bar Juan Brasilia.....	24
6. Rodaje.....	25
7. Financiamiento.....	27
8. Alternativas de financiamiento y distribución del cortometraje en Chile....	33
8.1 Fondos Públicos.....	34
8.1.1 Fondo Audiovisual del Consejo de la Cultura y las Artes.....	34
8.1.2 Programa de Fomento al Cine y la Industria Audiovisual CORFO	35
8.2 Empresa Privada.....	35
9. Conclusión.....	39
Bibliografía.....	41
CAPÍTULO II	
Del espacio escénico al espacio cinematográfico	
Valeska Duten Campbell.....	42
1. Introducción.....	43
2. Desarrollo de la Propuesta de Arte.....	44

2.1 Conceptos, personajes y espacios.....	44
3. Etapa de preproducción y producción de Arte.....	46
3.1 Organización del trabajo.....	46
3.2 Casting y personajes.....	47
3.3 Locaciones y Ambientación.....	48
3.3.1 Departamento de Román.....	48
3.3.2 Casa de la madre de Román.....	49
3.3.3 Caracol y local fotográfico.....	49
3.3.4 Metrotren.....	49
3.3.5 El bar.....	50
3.3.6 El colegio.....	50
3.3.7 Calles.....	50
3.3.8 Utilería.....	50
4. Etapa de Rodaje.....	51
5. Del espacio escenográfico, el espacio cinematográfico.....	54
5.1 Relación entre actor y diseño de arte.....	56
5.2 Relación entre el departamento de fotografía y el espacio escenográfico	57
5.3 El encuentro de lo sonoro con lo visual.....	57
6. Conclusiones.....	59
Bibliografía.....	60

CAPÍTULO III

La Elipsis y Cómo la Entendemos en *El Hombre que Estaba entre la Gente*

Kristina Gómez Pereira.....	61
1. Introducción.....	62
2. Proceso de realización del montaje de “El hombre que estaba entre la gente”	63
3. La elipsis.....	67
4. Psicología de la Gestalt.....	69
5. Leyes de la Gestalt.....	73
6. Experiencia pasada.....	79
7. Conclusiones.....	81
Bibliografía.....	82

CAPÍTULO IV

El sonido y sus posibilidades en *El hombre que estaba entre la gente*

Carolina Kuhlmann Fehlandt	83
1. Introducción.....	84
2. Descripción del proceso de realización de la obra audiovisual.....	85
2.1 Proceso de elaboración de la propuesta de sonido.....	85
2.2 Rodaje.....	86
2.2.1 Registro con micrófono direccional e inalámbrico.....	86
2.2.2 Seguimientos.....	88
2.2.3 Grabación de sonido independiente a la imagen.....	88
2.3 Proceso de postproducción de sonido.....	89
3. Análisis del cortometraje.....	91
3.1 Sonido e Imagen: influencia recíproca en la percepción.....	91
3.2 Voz y ruido.....	94
3.3 Ruido y silencio.....	98
3.4 Fuera de campo sonoro.....	102
4. Conclusiones.....	105
Bibliografía.....	106

CAPÍTULO V

La inevitable correspondencia entre teoría y práctica en el trabajo del director-guionista

Víctor Manuel Loyola Bahrs.....	107
1. Introducción.....	109
2. Inicio de la idea.....	110
3. Escritura del guión.....	112
4. Preproducción y Rodaje.....	116
4.1 Propuesta de Dirección.....	116
4.2 Actores y locaciones.....	117
4.3 Rodaje.....	118
5. Montaje y post-producción.....	119
6. Cortometraje y aforismo.....	120
7. Concepto de vacío en el cine.....	122

Bibliografía.....	124
-------------------	-----

CAPÍTULO VI

La Profundidad de Campo: De la Obstrucción a la Reinención en El Hombre que Estaba Entre la Gente

Juan Pablo Ruiz Undurraga.....	126
1. Introducción.....	127
2. Descripción del proceso de realización de la obra audiovisual.....	128
2.1 Proceso de Realización de la Cinematografía de El Hombre Que Estaba Entre La Gente.....	128
3. Reinención del cortometraje.....	132
3.1 Propuesta de Trabajo.....	132
3.2 Primera secuencia (interior departamento Román/pasillo edificio)	132
3.3 Segunda secuencia (lugar de trabajo de Román, el caracol)	136
3.4 Tercera secuencia (trayectos de Metrotren)	140
3.5 Cuarta secuencia (casa de la madre de Román)	141
3.6 Quinta secuencia (bar y seguimientos Román-Leo)	145
4. Conclusiones.....	146
Bibliografía.....	147

ANEXOS

Informes profesor guía y profesores informantes.....	148
--	-----

CAPÍTULO I

El desafío de la producción y la búsqueda de financiamiento en *El Hombre que Estaba entre la Gente*

PAULINA ÁLVAREZ ÁVILA

*Dedicada a mi madre,
a mi abuelo
y a mis hermanos.*

1. INTRODUCCIÓN

El Hombre que Estaba entre la Gente es un cortometraje que surge de una imagen real, una fotografía que es encontrada por Víctor Loyola, Director del cortometraje, donde se puede observar la figura de un hombre entre un grupo de personas. No sabemos quién es ni por qué está ahí, sin embargo, se puede interpretar de aquella fotografía que aquel hombre tenía algo que contar.

Es así como el director del proyecto decide darle vida a esta imagen que tanto lo provoca y se aventura al desarrollo de una historia en base a ésta transformándola más adelante en un perturbador guión.

Con esta idea y aquella fotografía en la mano, Víctor Loyola se dirige a mí para ofrecerme la Producción (General y Ejecutiva) del proyecto. Con Víctor hemos trabajado en conjunto durante prácticamente todos los años de nuestra carrera, sin embargo, no fue hasta el 2009 que empezamos nuestra relación Director-Productora en la realización del cortometraje “Domingo de Silencio”, proyecto donde tuvimos que enfrentarnos a distintos obstáculos, tanto artísticos como económicos, y también de índole personal, pues fue difícil lidiar con los caracteres de cada uno. A pesar de eso, el resultado del cortometraje fue muy satisfactorio y pudimos lograr todos los objetivos propuestos.

Considerando entonces aquella experiencia y tomando en cuenta las posibilidades que tenía la idea de transformarse en un proyecto interesante, es que decidí aventurarme y depositar mi completa confianza en que el guión, escrito también por Víctor Loyola, iba a resultar en una obra de gran nivel.

De esta manera, es que la preproducción del cortometraje se vio un poco retrasada, pues al no existir guión no había claridad de cantidad de personajes definidos, locaciones, presupuesto, etc. Sin embargo, algunas nociones básicas del guión me permitieron realizar un esbozo de planificación, por ejemplo, el tiempo en que se desarrolla la historia, es decir, si es contemporánea o no, en qué lugares de la ciudad se iban a mover los personajes y edades aproximadas de los protagonistas. Por lo mismo, fue así como pude armar un esquema general de preproducción y establecer algunos límites de fechas para tener el guión definitivo, o bien, un esbozo de éste.

2. CONFORMACIÓN DEL EQUIPO REALIZADOR

Teniendo ideas base de la historia y considerando algunas decisiones estilísticas predeterminadas desde el guión, se comienza realizar la conformación del equipo. Los primeros integrantes en incorporarse fueron Juan Pablo Ruiz como Director de Fotografía y Carolina Kuhlmann en Sonido, ambos ya habían trabajado en ocasiones anteriores con el Director, por lo que fue muy rápida su incorporación. Por otra parte, decidimos invitar a participar como Directora de Arte a Valeska Duten con quien también hemos trabajado en proyectos anteriores y donde se ha destacado en este rol, por lo que también fue muy fácil contar con la aprobación del Director del cortometraje. Además, sumamos al equipo a Kristina Gómez en Montaje como rol principal y como Asistente de Dirección en el rol secundario para que tuviera participación en el rodaje y donde se ha destacado por su prolijidad y responsabilidad al momento de llevar los tiempos del rodaje.

De esta manera, y sin mayores dificultades es que se logró conformar al equipo titular del proyecto.

Más adelante, una vez avanzada la preproducción de la obra, cada departamento o área de realización comenzó a necesitar la colaboración de otras personas para llevar a cabo todas las tareas en el escaso tiempo que faltaba. Para ello, es que realicé un llamado abierto a los alumnos de Cine y Televisión de Cuarto Año para invitarlos a participar como asistentes en las distintas áreas de realización a modo de práctica profesional. De esta manera, es que se integran al equipo Álvaro Valenzuela y Simón Torres como Asistentes de Foto y Eléctricos, Nikole Weinreich como Asistente en Sonido, Geilisa Varas como Asistente de Arte, Cristina Miranda en Continuidad y, por último, Vicente Barros y Constanza Bojanic como Asistentes de Producción.

Estos últimos, si bien tuvieron buena disposición y entusiasmo para trabajar, no pudieron rendir lo necesario debido al escaso tiempo disponible que les dejaba su carga académica y también a la poca iniciativa que pude observar en ellos. Por lo mismo, decidí incorporar a Maximiliano Sotomayor, alumno de Tercer Año y quien se destacó por su responsabilidad y gran iniciativa.

3. PLAN DE PRODUCCIÓN

Como se mencionó anteriormente, uno de los principales obstáculos que presentó este proyecto fue la ausencia de un guión. Para el equipo de Producción el guión es un mapa que indica claramente todas las tareas y gestiones a realizar, o bien, la lectura de éste da la posibilidad de interpretar cada escena y proponer alternativas a los requerimientos que surgen a partir de la historia. De este modo, es que en un comienzo el trabajo de producción fue prácticamente nulo, solamente se pudo realizar al primera versión de la Carta Gantt donde se pudo desglosar cada área y establecer las principales tareas que cada departamento tenía que gestionar independientemente del resultado del guión, tales como, entrega de propuestas, referencias estéticas, visitas a locación, pruebas, etc. Para esto, como primera labor de producción, se armó un documento compartido en *googledocs* con una planilla, separada por departamento, con cada hito del desarrollo del proyecto y con algunas fechas tentativas de modo que cada jefe de área pudiera visualizar la planificación de su trabajo y las fechas tope para cada gestión con el objetivo de poder establecer sus propios tiempos y agregar las tareas necesarias a realizar hasta la llegada del rodaje e ir organizándose con el resto del equipo. Sin embargo, con el correr de las semanas ningún departamento logró utilizar esta herramienta y continuaron con sus labores de manera casi intuitiva.

De esta manera logramos ir trazando los principales caminos que debíamos seguir para la realización del proyecto. A pesar de esto, el trabajo estuvo bajo una constante presión y una atmósfera de incertidumbre donde existía cierta claridad del guión, pero siempre estuvo presente la sorpresa ante la incorporación de nuevas escenas y, por ende, personajes que entran o salen de la historia, locaciones que se suman o requerimientos nuevos que se incorporan a las gestiones ya realizadas, razón por la que en varias ocasiones tuvimos que desechar algunas locaciones ya conseguidas y reemplazarlas por otras.

Este ambiente general de no saber qué podría suceder con cada versión del guión influyó mucho en la relación entre el equipo y el Director, pues fue muy complicado seguir avanzando en las gestiones teniendo en cuenta que en cualquier momento eso podía cambiar. Esta situación generó un estancamiento en las tareas a realizar y un atraso permanente en los plazos establecidos que ocasionaron varios cambios en las fechas de rodaje y fue aumentando la presión entre los miembros del equipo.

Por lo tanto, como ya se había estipulado una fecha tope para el rodaje que permitiera un margen de tiempo considerable para las tareas de post producción y viendo que el tiempo restante

era escaso, es que se comenzó con las principales gestiones de producción, tales como, casting de protagonistas y búsqueda de locaciones.

4. CASTING

En los primeros esbozos de guión la historia se centraba solamente en un personaje, Román, un hombre de 30 años aproximadamente quien conduce el relato hacia la búsqueda de un misterioso hombre que descubre en unas fotografías. Teniendo este antecedente, comenzamos la búsqueda de hombres actores que representaran esa edad y, al mismo tiempo, el misterioso hombre de las fotos que, en definitiva, es su propio padre.

Uno de los principales puntos de partida para la búsqueda y que decimos junto al director fue la experiencia del actor. Era importante considerar que haya trabajado en obras audiovisuales, pues es sabido que no es fácil actuar frente a una cámara si se está acostumbrado al trabajo en teatro solamente.

De este modo, una de las primeras opciones y la que más se acercaba a las características físicas del personaje fue Eduardo Paxeco, reconocido actor de teatro, cine y televisión. Ambos, Director y Productora, sentíamos que él era la persona que calzaba muy bien al personaje y que a nivel de actuación podía lograr el tono dramático que se buscaba debido, en gran medida, a su experiencia en cine. Es así como decidimos contactarlo, nos reunimos con él para hablarle del proyecto y entregarle el guión, a lo cual se mostró muy interesado. Con el correr de los días y después de varias negociaciones, finalmente Eduardo accede a participar en el proyecto por los honorarios que le habíamos ofrecido.

Sin embargo, paralelo a estas negociaciones surgieron varias dudas por parte del Director acerca del *look* del actor en relación al personaje, pues Eduardo se encontraba comenzando las grabaciones de una telenovela para un canal público donde se somete a unos cambios de color y de corte en el pelo que no coinciden con las características físicas de Román, nuestro protagonista. Es en este momento y a raíz de este hecho que se produce una compleja situación y una gran disyuntiva entre el Director y yo. La postura de Producción en ese momento fue aceptar dicha “oportunidad” de poder contar con la presencia de ese actor considerando que fue nuestro primer objetivo y la propuesta inicial para el casting, además, cumplía con uno de los requisitos que fijamos para la búsqueda del protagonista que consistía en la experiencia en cine y el reconocimiento que tiene este actor en el ambiente audiovisual, lo que desde el punto de vista de la producción y las proyecciones futuras que podría tener el cortometraje, ya sea en festivales o muestras, sería muy fructífero como *enganche* para los espectadores. Además, constituía un valor agregado el contar con una figura reconocible al momento de la búsqueda de auspiciadores o

financistas, pues sumaba un esfuerzo de producción mayor y un profesionalismo a nuestro trabajo más allá de ser un proyecto de titulación universitario.

Para la contraparte de este dilema, Dirección, el tener una figura reconocible dentro del elenco de la obra no fue más relevante que tener la tranquilidad de trabajar con un actor que, además de calzar en el *look* con el personaje, debía contar con una disponibilidad mayor de tiempo de la que Eduardo Paxeco tenía, pues, considerando los constantes cambios de planes en las fechas de rodaje y reestructuraciones de guión, se necesitaba de un actor que pudiera ser flexible con sus horarios y estar dispuesto, en ocasiones, a terminar las jornadas un poco más tarde si es que se requería, o bien, hacer cambios en los días de grabación. Además, se argumentó el costo económico que significaba contar con este actor, a pesar que los honorarios que acordamos por su trabajo están muy por debajo de la tarifa normal de un actor de estas características considerando que habíamos acordado un valor de 33.333 pesos la jornada completa.

La respuesta de parte de Producción a estos “inconvenientes” que presentaba el actor se solucionaban de una manera muy sencilla. En primer lugar, en relación al *look* existe un departamento de Arte que precisamente tiene como objetivo adaptar la figura real de un actor y trabajar con distintas herramientas de vestuario, peluquería, maquillaje y colores para que se transforme en el personaje descrito en el guión, independiente de las condiciones físicas que la persona tenga, pues ese es su principal desafío y la razón por la que en cada producción audiovisual debe estar presente el departamento de Arte. En este caso, el problema del corte de pelo del actor podría haberse solucionado buscando y probando una forma de peinado que le diera el estilo deslavado que se buscaba o, también, buscar la ayuda de accesorios de vestuario que completaran el diseño del personaje.

Por otra parte, nuestro equipo también cuenta con una Asistente de Dirección que organiza y planifica las jornadas de grabación de acuerdo a la disponibilidad horaria de las locaciones y los actores, por lo tanto, este argumento también quedó desechado por parte de Producción. En consecuencia, desde mi punto de vista, la necesidad de cambiar al actor tenía relación con otros temas externos y desconocidos que hasta el día de hoy no logro comprender y que, probablemente, tengan relación a un asunto más bien intuitivo que racional por parte de Dirección.

Ante este escenario y debido a reiteradas discusiones, finalmente, decidimos en conjunto que Producción se desligaría de la búsqueda del protagonista y quedaría a la espera de una nueva propuesta de casting por parte de Dirección. Mientras, nuestro protagonista era Eduardo Paxeco, pues la negociación se había concretado y los acuerdos de horarios se habían solucionado.

De este modo, y como era de esperar, Dirección encontró a un nuevo actor, Nicolás Zárate, titulado de la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile, con gran experiencia en teatro, no así en audiovisual. En relación al look, me pareció que se alejaba mucho más del personaje que Eduardo Paxeco, pues Nicolás es un hombre de 26 años, de estatura baja y de pelo claro que poco tenía relación con el hombre alto, de rasgos gruesos, de huesos prominentes y de estilo deslavado que caracterizaba a Román, nuestro protagonista. A pesar de ello, el Director consideró que era el indicado y que calzaba muy bien también con el personaje del Padre que sería el actor Sergio Hernández. Además, sus honorarios eran un poco más bajos, aunque Producción no vio jamás este tema como obstáculo para trabajar con el actor que deseábamos. Dirección sí consideraba que era importante “ahorrar” para otros gastos.

Bajo este escenario, a Producción no le quedó más que aceptar el cambio de protagonista considerando que Dirección no cedería y que la discusión se estaba extendiendo demasiado, pues necesitábamos avanzar con el proyecto. Por lo mismo, me vi en la obligación de avisarle a Eduardo Paxeco que ya no trabajaríamos con él debido a cambios de fechas y a decisiones de Dirección que escapaban a mi gestión. Afortunadamente, lo pudo comprender y respetar, sin embargo, me quedé con la sensación de que fuimos poco profesionales y serios.

Para equiparar la calidad del elenco de actores del cortometraje, decidimos en conjunto a contactar Sergio Hernández, destacado actor chileno con vasta experiencia en cine, televisión y teatro para que interpretara el rol de *Leo*, el padre de *Román*.

Una de las principales razones por la que llegamos a este actor tiene relación con el parecido físico que tiene Sergio con Nicolás y que favoreció a la verosimilitud de la historia, pues al realizar las pruebas de semejanza con fotografías de ambos logramos visualizar claramente una concordancia entre los rostros de un padre con un hijo, pues éste es el hito fundamental para la comprensión y el desentrañamiento por parte del espectador del halo de misterio que entrega la historia.

Tomando en cuenta lo anterior, empecé la búsqueda de Sergio Hernández con temor e inseguridad en un principio, ya que creí que no sería fácil ubicarlo ni menos que aceptara trabajar en nuestro proyecto y por tan poco dinero. De todos modos, mediante la ayuda de una compañera de carrera que había trabajado con él en un festival me conseguí su correo electrónico y le escribí contándole de nuestro proyecto, que éramos estudiantes de la primera generación de realizadores de la Universidad de Chile y le envié el guión si le interesaba. A las horas me responde que le interesó

mucho el guión y que sí quería participar. Finalmente, llegamos a un acuerdo económico muy favorable para ambos y comenzamos a trabajar.

Paralelo a la gestión de las locaciones (que se detalla más adelante) conocemos a Julio Miranda, dueño del local de revelado donde se grabarán algunas escenas. Coincidentemente, Julio es aficionado por el cine y la fotografía, tiene alrededor de 60 años y gusta mucho de la conversación, razón por la cuál Víctor se fija en él para que interprete el rol del locatario del centro de revelado donde trabaja *Román*. Julio Miranda a tal petición accede con agrado.

El último personaje que se incorpora al elenco es la madre de *Román*, *Elena*, una mujer de 50 años aproximadamente, dueña de casa y que vive sola en las afueras de la ciudad de Santiago. La búsqueda de la actriz que representara a este personaje fue bastante más simple que los anteriores, pues consideramos que el desafío actoral era menor, ya que no tenía diálogo prácticamente, y las escenas donde participaba eran bastante cotidianas y simples. Por lo mismo, buscamos en los portales de Internet donde se publican fichas de actores de distintas edades y características a una mujer de esa edad y que tuviera algún concordancia con los rasgos físicos de Nicolás, nuestro protagonista. Es así como contactamos a Jacqueline Adrián en la página www.telon.cl (casting online de actores y actrices chilenas) donde pudimos ver fotografías, revisar su curriculum y ver algunos materiales audiovisuales donde ha participado. De acuerdo a eso, consideramos que, si bien su nivel de actuación no era de la calidad del resto del elenco, lo que necesitábamos de ella era muy sencillo y no constituía mayor riesgo. Sin embargo, esta confianza nos pasó la cuenta el día de rodaje, pues hubo que eliminar algunas escenas por resultar un poco “sobreactuada”.

Haciendo un balance de todo el proceso del casting, de las diferencias y desencuentros con el Director, creo que fue muy complicado, desgastante y extenso. Sin embargo, sirvió como ejercicio para enfrentar obstáculos y aprender a planificar con mayor conciencia las labores que deben realizarse por parte de cada departamento o jefe de área e identificar cuál es el límite de cada una de ellas. Por otra parte, como Productora comprendí que aunque es el Director quien tiene la última palabra acerca de las decisiones artísticas que se tomarán para la realización de la obra, es muy importante que el Productor tenga el conocimiento, la sabiduría y la responsabilidad de asumir o no las decisiones que se tomen por parte de Dirección. Es necesario tener en mente que cuando se asume la jefatura de un proyecto hay que considerar la experiencia y las aptitudes del resto de los integrantes del equipo más allá de que cada uno tenga un área delimitada de trabajo. Tengo la convicción de que el cine es un trabajo mancomunado donde todos dependen de todos y, por ende, es fundamental que exista una sintonía entre los integrantes del equipo para apuntar hacia un mismo objetivo, mas para que eso se logre es importante considerar la opinión y puntos de vista del resto

quienes están igualmente capacitados como el Director e incluso, muchas veces es éste quien pierde el norte producto de la enorme presión que tiene bajo sus hombros.

Como Productora, creo que mi participación en un proyecto siempre será activa y propositiva, pues considero que tengo enormes herramientas para realizar sugerencias en todas las áreas de realización, sobre todo en el casting, porque si bien no soy profesional en la actuación y no es mi oficio actual, sí tengo varios años de estudio en el tema por lo que creo tener el conocimiento necesario para realizar un buen casting que satisfaga las necesidades del guión. Visto desde otro punto de vista, también considero que el trabajo del Productor llega hasta un límite donde comienza el trabajo del Director, de la misma forma sucede en el caso contrario, pero personalmente no creo en la figura del Productor “Papá” o “Mamá” que satisface todos los deseos y las decisiones del Director “Hijo” por muy erradas que estén, ya que la figura del Productor no es la de un empleado más que sólo se debe limitar a reunir el dinero y costear los gastos de realización sin mirar cómo se está haciendo el trabajo, pues creo profundamente en mis propias capacidades como Realizadora, independiente del rol que se me haya designado, de poder intervenir con propiedad cuando crea que las situaciones no se están manejando bien sin, por supuesto, pasar a llevar la opinión de los demás y tener la voluntad de conciliar al momento de un conflicto. Aunque eso implique, como en este caso, ceder y dar un paso al lado.

5. LOCACIONES

El Hombre que Estaba Entre la Gente es una historia que transcurre en la ciudad de Santiago, meses después del terremoto del año 2010. *Román* es un hombre que vive solo en un departamento céntrico de la ciudad donde también realiza su trabajo de traspaso digital de fotografías, las cuáles recolecta en distintos locales de revelado en las antiguas y tradicionales galerías o caracoles del centro de Santiago dedicadas a esto, específicamente en la calle Merced. Por otra parte, a medida que avanza el relato, *Román* decide ir en busca del misterioso hombre de la foto por distintos lugares de la ciudad, por ejemplo, al colegio donde trabaja *Leo* y calles cercanas a su casa, un bar y también la casa de su madre, quien vive a las afueras de Santiago.

Cada locación de la historia tuvo un trabajo de producción distinto de acuerdo a la complejidad de gestionar el permiso para grabar en lugar y a la descripción dada por el guión, a veces muy concreta y otras muy vaga, por lo que también se generó un trabajo en conjunto con Dirección para decidir qué lugar se adapta mejor a la historia y a la estética del cortometraje. Debido a esto, describiré el proceso de cada locación por separado.

5.1 Galería Casa Colorada

Previo al trabajo de preproducción se realizó una visita a un local de revelado ubicado en la Galería “Casa Colorada” en la calle Merced del centro de Santiago. El objetivo de la visita consistía en dar a conocer a los distintos departamentos la idea estética que se quería plasmar en el guión y, sobre todo, en las propuestas artísticas de cada área para lograr una sintonía entre cada parte. Por tal razón, es que se decide conseguir autorización para realizar las grabaciones en ese lugar, ya que contaba con un espacio ideal en términos de Fotografía y de Arte debido a que la Galería “Casa Colorada” es uno de los pocos centros comerciales que aún se especializa en el revelado y venta de artículos de fotografía. Además, en el mismo lugar se encontraba un local de revelado que mantenía su decoración antigua y tradicional que llamó mucho la atención al equipo.

De esta manera, es que Producción decide averiguar el procedimiento para conseguir el permiso de grabar en el lugar. Para ello, decido enviar a una de mis asistentes a conseguir el contacto de la administración y ver qué posibilidades existían de trabajar ahí, mientras me dedicaba a avanzar en otras gestiones, pues consideré que sería accesible conseguir el nombre del encargado y luego presentarnos formalmente para realizar la gestión. Sin embargo, antes de averiguar acerca

del procedimiento y entablar el primer contacto nos dan una respuesta negativa rotunda por parte de la administradora dejando en claro que no existía ninguna posibilidad de grabar allí.

Por esa razón, es que tomé la decisión de ver otras opciones de centros comerciales similares del centro de Santiago, especialmente de “caracoles” para continuar con la idea inicial. Si bien en el resto de los centros comerciales hubo en su mayoría muy buena disposición para conseguir el permiso y reunirnos formalmente en otra ocasión, ninguna de éstas tenía la característica de especializarse en fotografía y revelado. Sin embargo, consultando con cada departamento, llegamos a la conclusión de que era importante para el guión generar la idea de estar en un ambiente dedicado ese oficio y, por eso, decidimos volver a intentarlo en el lugar inicial.

Finalmente, y para evitarme la negativa por parte de la administración del centro comercial “Casa Colorada” es que utilizamos como medio para conseguir la autorización del lugar al locatario del Centro de Revelado, ubicado en el mismo lugar y con quien ya habíamos acordado grabar en su local, para que pudiera interceder por nosotros y respaldar nuestra intención de realizar una de las escenas allí, puntualmente en su local y en alguno de los pasillos de la galería. Como nos encontrábamos en una posición complicada, decidimos que para evitar inconvenientes con el resto de los locatarios y el público que circula en el lugar es que se propuso grabar en los pasillos del caracol después de las 15:00 hrs. en un día de semana donde existe menor tránsito de personas. Además, se decidió trabajar en los pasillos con un equipo reducido (director, actor, sonido, foto y una persona de producción), mientras el resto se dedicaba a preparar el set dentro del local de revelado que era el espacio donde más podíamos intervenir.

Gracias a la intervención de don Julio Miranda y a una carta formal de solicitud, la administración accedió autorizarnos a realizar la grabación en la galería.

5.2 Local de Revelado “Miranda”

Mientras se resolvía el dilema y el permiso para grabar en la galería comercial, me dirigí a local de revelado “Miranda”. Tal como lo esboqué anteriormente, este lugar está ubicado dentro de la galería “Casa Colorada” y fue muy atractivo desde un principio para el equipo realizar la grabación ahí, pues además se tomó como referente para la escritura del guión.

El único dueño y trabajador del lugar, Julio Miranda, se mostró inmediatamente muy entusiasmado con el proyecto y accedió a facilitarnos el lugar sin mayores inconvenientes, razón por la cuál, quiso colaborar con la autorización para grabar en la galería y, además participar como uno de los personajes en la historia.

5.3 Departamento Román

El departamento de *Román* se nos presentó al comienzo como un desafío, pues uno de los requerimientos principales consistía en que el departamento donde habita el personaje debía tener una vista de la ciudad, ser lo suficientemente amplio como para obtener los tiros de cámara necesario y, además, se necesitaba utilizar un dormitorio, el baño y un pasillo exterior.

Buscamos la locación entre nuestro círculo cercano de amigos y familiares, sin embargo, no hubo ningún departamento que cumpliera con todos los requisitos ni tampoco con la disponibilidad horaria para utilizar el espacio, pues varias escenas serían nocturnas y, por lo general, siempre es difícil encontrar a personas con la disposición de facilitar su propia casa para una grabación durante varios días y con jornadas extensas. A pesar de esto, logramos que Mario Aguilera, pareja de una de las integrantes de nuestro equipo, accediera a facilitarnos su propio departamento donde ambos viven, lo cuál resultó muy provechoso, ya que pudimos realizar visitas permanentes al lugar, sacar o cambiar muebles de lugar y tener tiempo de preparar cada set con un día de antelación sin mayores dificultades. También logramos realizar una de las escenas en el pasillo exterior al departamento, aunque esto nos trajo algunos inconvenientes con uno de los vecinos quien se molestó al saber que no contábamos con un permiso formal para ocupar el espacio.

Esta situación se produjo por una descoordinación entre Dirección, Foto y Producción, pues existía un acuerdo de realizar dichas tomas con las personas exclusivamente necesarias y sin intervenir en el lugar, ya que se trataba de una escena bastante simple donde el personaje camina hacia la puerta de su departamento e ingresa. Debido a esas características, no estimé que la utilización del pasillo requería la implementación de faroles y tubos fluorescentes que, por supuesto, molestaron a la administración. Afortunadamente, el problema no pasó a mayores y pudimos continuar con la grabación en un tiempo razonable y limitado.

5.4 Casa de Elena

Esta locación fue descrita desde un comienzo como una casa de estilo patronal, de techo alto y de espacios más bien amplios que dieran la sensación de estar en un lugar alejado de la ciudad, además, era importante considerar que esa casa debía reflejar el paso de varias generaciones

y que ahora estaba habitada por una sola mujer quien ha permanecido toda su vida allí, por lo tanto, el espacio también tenía que ser muy femenino y tradicional.

Vimos varias opciones de casas, pero muchas carecían del espacio suficiente para grabar, o bien, requerían de mucha intervención de ambientación para lograr la estética propuesta. No obstante, encontramos una casa donde vivía la compañera curso de una de mis asistentes quien tuvo toda la disponibilidad para ofrecernos el lugar.

El espacio reunía todas las características estéticas establecidas y los requerimientos de espacio, sin embargo, al presentar las fotografías del lugar al Director éste consideró que “no servía”, porque tenía mucha luz y la ubicación de los muebles de la casa no resultaban muy apropiados para los tiros de cámara propuestos. Esta situación desencadena nuevamente diferencias con Producción, razón por la cuál Dirección decide buscar por sus propios medios la locación adecuada llegando así a una casa de un amigo ubicada en San Miguel que, según argumentaba, sí reunía con todos los requerimientos técnicos y artísticos. Por esta razón, al verme desligada de la gestión de esa locación no logré generar un vínculo con los dueños para programar visitas previas a pesar de insistir en innumerables ocasiones con el Director que me delegara la gestión, o bien, que solicitara él mismo la autorización para ir a ver el lugar, realizar algunas pruebas técnicas, programar y definir un espacio para guardar los equipos, realizar el catering, vestuario, conocer el camino de acceso para evitar retrasos por parte del equipo, posibilidades de estacionamiento, etc. Sin embargo, fue inútil y sólo realizaron una pequeña visita junto al Director de Foto solamente, pues consideró que era absolutamente innecesario que Producción y Arte fueran a visitara la casa y, por otra parte, no quiso incomodar a los habitantes con “tanta gente”.

Como nos encontrábamos a una semana de la fecha de rodaje y me encontraba gestionando muchas cosas a la vez tuve que dejar pasar la situación esperando que todo resultara bien. Tal como lo había previsto, al ser primer día de rodaje y no conocer el lugar, se produjeron enormes atrasos por parte del equipo en la llegada al lugar (a pesar de haber fijado una estación de metro como punto de encuentro), pues como no pudimos esperar a todos el resto que llegó atrasado se perdió. También se produjo un retraso al comenzar la jornada al no saber dónde nos podíamos instalar con nuestras cosas, qué se podía ocupar de la casa y qué no, a qué acuerdos habían quedado con Víctor, en relación a lo que iba a hacer y cuántas personas éramos y, además, hubo descoordinaciones en el departamento de Foto quienes no tenían previsto totalmente la posición de la iluminación.

Finalmente, al final del día y gracias a la calidad de nuestro equipo técnico pudimos llevar la grabación adelante y obtener los resultados que se esperaban en aquellas condiciones.

5.5 Colegio

Las escenas del colegio se suman casi a finales de la preproducción en una de las versiones finales del guión donde se describe como el lugar de trabajo de *Leo* quien lleva años ejerciendo como profesor de educación media. Uno de los requisitos que se necesitaban del lugar consistía en que se trataba de un liceo público de hombres, donde se requería la utilización del patio del colegio en un momento de recreo, el exterior, una sala de clases con alumnos que quisieran participar de extras y, además, realizar en el mismo lugar una fotografía de curso con *Leo* que servirá como elemento narrativo dentro del cortometraje. Por otra parte, era importante considerar que el uniforme del establecimiento fuera el tradicional para no tener problemas de continuidad con las fotos actuales y del pasado que se utilizarían en un comienzo.

La primera opción fue el Instituto Nacional que cumplía con estas características deseadas, por lo que le pedí ayuda a un amigo egresado de dicho colegio para que me ayudara a realizar el contacto con el director e ingresar al establecimiento, sin embargo, quedaron en llamarnos para darnos una respuesta y, finalmente, no tuve de tiempo de esperar. Luego consulté en varios colegios aledaños a Macul o Grecia y no tuve respuestas positivas, pues pude darme cuenta que existe mucha desconfianza al momento de poner una cámara en un recinto.

Luego, seguimos buscando en el sector de Avenida Matta hasta que llegamos a un colegio de hombres que para nuestra sorpresa resultó ser el conocido Liceo Barros Borgoño el cuál, a raíz del terremoto, había cambiado de ubicación hasta la calle Victoria.

Accedimos a conversar con el director del establecimiento quien delegó la autorización a la Municipalidad de Santiago, ya que él no se encontraba facultado para tomar esa decisión. Por lo tanto, en conjunto a uno de mis asistentes logramos contactar a la Dirección Metropolitana de Educación y elevar una solicitud formal respaldada con el guión, la descripción del proyecto y una carta firmada por alguna autoridad de la Universidad de Chile que avalara la petición.

Finalmente, después de varias semanas aceptaron la solicitud y me dirigí a concretar la autorización con el director del establecimiento, el señor Luis Valenzuela, quien colaboró en todas las necesidades, tanto de espacio como de participación por parte de alumnos y personal del colegio.

5.6 Metrotren y exteriores

Para trabajar en las escenas de exteriores desechamos desde un principio gestionar permisos municipales, ya que tenemos conocimiento que es un trámite largo y poco expedito, además de no tener total claridad de cada espacio o tramo de cada calle con exactitud, por lo que decidimos trabajar en sectores de poco tránsito de personas y en lugares más bien tranquilos, pues la complejidad de las escenas no era mayor. Por eso, se realizaron algunas tomas en el exterior del Liceo Barros Borgoño, la calle Serrano cerca de Avenida Matta donde se encontraba el frontis de la casa de *Leo* que ya habíamos gestionado la autorización. El resto de los exteriores se realizaron en San Bernardo en las calles cercanas a la estación de Maestranza.

Con respecto a la grabación dentro del Metrotren, realizamos las averiguaciones correspondientes acerca del trámite de autorización donde recibimos una respuesta negativa de inmediato. Considerando este escenario y teniendo en cuenta que la escena a grabar era muy importante para el relato, concordamos como equipo en realizarla sin autorización. La escena a grabar dentro del vagón era sencilla, se muestra al personaje sentado junto al resto de los pasajeros mirando hacia el exterior. Por lo mismo, realizamos una visita previa a la locación, es decir, compramos un ticket y viajamos en el Metrotren hasta San Bernardo, estación Maestranza, pues justamente necesitábamos visitar las calles aledañas a dicha estación que también utilizaríamos.

Durante ese viaje nos preocupamos de determinar la frecuencia de pasajeros a la hora que pretendíamos realizar la grabación y, además, conocer el recorrido que realiza el auxiliar del Metrotren al momento de cortar los tickets para no ser sorprendidos grabando.

De este modo, logramos descubrir que la afluencia de público era mínima a esa hora, por lo que no constituía un obstáculo mayor el resto de los pasajeros. Por otra parte, al ser un tramo corto entre Estación Central y Maestranza, el auxiliar del tren cruza los vagones desde el último (el más cerca de la estación) hasta el primero al comienzo del viaje para que en las estaciones que correspondan al segundo tramo pueda avanzar desde el primer vagón cortando los tickets. En conclusión, la estrategia de grabación sería la siguiente:

1. Armar un equipo “guerrilla”, es decir, actor, director, cámara, sonidista más un productor.
2. Entrar al primer vagón para que el auxiliar pase al comienzo del viaje y tener el resto del tiempo libre para no ser sorprendidos.
3. Tratar de entrar de los primeros al vagón para ocupar todos los 4 asientos de una ventana.

4. Si no se lograra lo anterior, tratar de dejar juntos a Director, Cámara y actor para realizar la toma, mientras Sonido puede estar inalámbricamente desde otro asiento y el Productor estar atento a cualquier inconveniente que se produzca con los pasajeros o el auxiliar de tren.

Finalmente, la grabación de la escena resultó exitosa, ningún pasajero se molestó, incluso muchos no se dieron cuenta, y no apareció el auxiliar hasta el final del viaje.

5.7 Bar Juan Brasilia

La escena final del cortometraje se desarrolla en un bar ubicado en Avenida Matta que es conocido y frecuentado por el Director, razón por la cuál no se realizó una búsqueda de la locación, sino más bien, fuimos directamente a hablar con el dueño del lugar para pedirle su autorización.

Al conversar acerca del proyecto acepto cordialmente a facilitar el lugar, sin embargo, puso como condición que el local no se cerraría para nosotros, ya que constituye una pérdida en su negocio que como equipo no podíamos solventar. Por lo tanto, y para evitar inconvenientes entre ambas partes definimos la grabación para el día Domingo 3 de Octubre en la mañana con el objetivo de trabajar con una afluencia de público menor que en la semana y que se pudo manejar muy cómodamente. Al igual que en las locaciones anteriores, nos preocupamos de intervenir el lugar lo menos posible para no incomodar al resto de las personas utilizando sólo un sector del bar en un tiempo prudente antes de la hora de almuerzo, momento en que el local tiene más clientes.

6.RODAJE

Una vez reunido todos los requerimientos técnicos, cerrados los tratos con los actores y definidas las locaciones, comenzamos el rodaje del cortometraje el día Sábado 25 de Septiembre del 2010. El plan de rodaje diseñado por la Asistente de Dirección, Kristina Gómez, fue realizado en conjunto con Dirección y Producción quienes acordamos en programar las grabaciones en 8 jornadas, siendo en su mayoría planificadas de manera holgada para reducir la presión del equipo y tener posibilidades de reacción frente a las eventualidades. Cabe destacar que dejamos dentro de la semana un día libre para el descanso y la preparación del resto de las jornadas, lo que fue muy fructífero en términos de energía para continuar la segunda parte del rodaje y como espacio de preparación de las nuevas tareas.

Al tener resueltas la mayoría de las necesidades de producción, el rodaje resultó en general con pocas complicaciones. La labor que realicé durante la grabación del cortometraje se centró en preparar el ambiente y las condiciones para que el equipo técnico y Dirección pudieran realizar su trabajo de la manera más tranquila posible.

Es por eso que las tareas del equipo de Producción se dividieron de la siguiente manera:

- a) Transporte : durante cada día de rodaje tuve como tarea ir a buscar a los actores a sus domicilios y, posteriormente, ir a dejarlos en vehículo para evitar retrasos en su llegada. El traslado de los equipos de grabación se realizo de manera conjunta con el departamento de Foto.
- b) Catering: uno de los puntos más importantes como Productora fue invertir y dedicar tiempo para las comidas del equipo. Cada jornada tuvo al menos 3 comidas, entre almuerzos, colaciones y frutas como mantención para cada descanso entre tomas. El menú fue diseñado en base a muchas verduras y frutas, yogurt, carne y carbohidratos para recuperar las energías perdidas. En la mayoría de las jornadas tuve la libertad para preparar cada comida con mi equipo de Producción, consiguiéndonos la cocina de la locación si era posible y, en ocasiones, tuvimos que almorzar en restaurantes cercanos y mantenernos con colaciones preparadas.
- c) Running: antes de finalizar la grabación en cada locación o antes de comenzar el día, siempre hubo algún integrante del equipo de producción que realizó el trabajo de avanzada

coordinando y preparando la locación siguiente, determinando estacionamientos y lugar para dejar los equipos, etc.

En conclusión, el trabajo de Producción que se realizó durante el rodaje se centró principalmente en facilitar las condiciones de locación, transporte y comidas con el objetivo de centrar la tensión del resto del equipo solamente en su trabajo y concentrarse en el rodaje mismo sin mayores distracciones, además, también decidí que para no interrumpir las grabaciones, ningún integrante del equipo de Producción interviniera en el set sin previo aviso a nuestra Asistente Dirección , con quien coordinábamos los horarios de comienzo, las pausas, almuerzos y finalización de jornada, pues es muy fácil caer en la tentación de comenzar a dar opiniones acerca del trabajo y sumar estrés en el Director.

7.FINANCIAMIENTO

Uno de los mayores desafíos en la realización del *Hombre que Estaba entre la Gente* fue, sin dudas, conseguir dinero para costear los gastos. Si bien, desde un comienzo, en acuerdo con Víctor, intentamos realizar un trabajo menos ostentoso y más cuidadoso en el aspecto artístico, no hubo escatimación de gastos en varios ítems que son muy relevantes para el funcionamiento del proyecto.

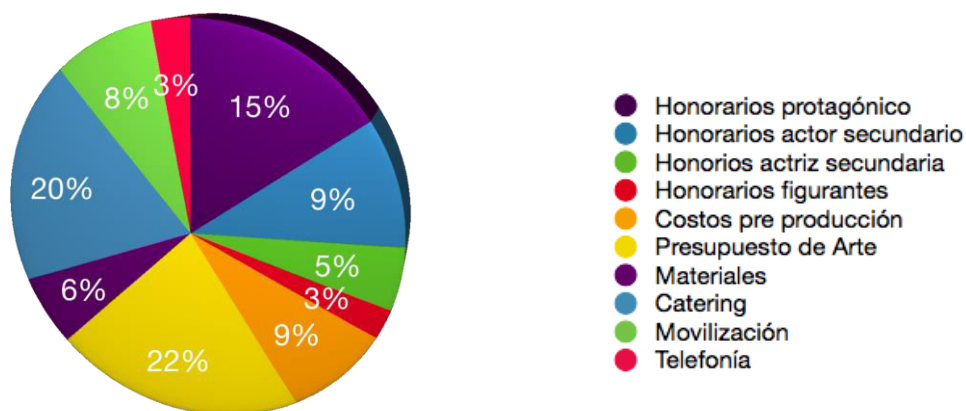
Si consideráramos el costo de honorarios del equipo técnico, actores, arriendos de locaciones, gastos de preproducción y arriendo de equipos, el valor del proyecto sería de **19.025.800 pesos**.

Descripción	Presupuesto	Aporte U.Chile	Aporte Propio	Costo
Honorarios equipo realización	\$11.100.000	\$0	\$11.420.000	\$0
Honorarios actores	\$330.000	\$0	\$0	\$255.000
Gastos pre producción	\$142.000	\$71.000	\$0	\$71.000
Rodaje	\$5.953.800	\$5.430.000	\$50.000	\$473.800
Post producción	\$1.255.000	\$1.135.000	\$120.000	\$0
TOTAL	\$19.025.800	\$6.636.000	\$11.590.000	\$799.800

Basándome en esa cifra, se pudo ir desglosando y separando cada ítem que pertenecía a aportes propios y de terceros, por ejemplo, el préstamo de equipos por parte de la Universidad de Chile, honorarios del equipo técnico, préstamo de locaciones, etc. Por lo tanto, el costo real del proyecto, es decir, el dinero en efectivo que necesitábamos conseguir para cubrir los gastos de realización quedó en un monto de **799.800 pesos**.

Los ítems por financiar corresponden a un 4% del presupuesto total del cortometraje, y se compone de los siguientes elementos.

Descripción	Cantidad	Precio/unidad	Total
Honorarios protagónico	1	\$120.000	\$120.000
Honorarios secundario	1	\$75.000	\$75.000
Honorarios actriz secundaria	1	\$40.000	\$40.000
Honorarios figurantes	2	\$10.000	\$20.000
Costos Pre producción (movilización y telefonía)	1	\$71.000	\$71.000
Presupuesto de Arte	1	\$176.000	\$176.000
Materiales Dirección Fotografía	1	\$50.000	\$50.000
Catering Rodaje	6	\$26.000	\$156.000
Movilización	1	\$67.800	\$67.800
Telefonía Móvil	6	\$4.000	\$24.000
Total			\$799.800



El costo real del proyecto, por lo tanto, se logró reducir considerablemente de acuerdo a los aportes propios y a las gestiones de producción y cada departamento quienes intentaron conseguir materiales para no tener que incurrir en muchos gastos.

Teniendo en cuenta el dinero que se necesitaba para realizar el proyecto se comenzó a planificar algunas estrategias de financiamiento que aliviaran el gasto, pues, si bien es una suma muy baja en comparación con las cifras que se manejan en cualquier producción audiovisual, sí constituye un gran esfuerzo de parte del equipo al ser estudiantes y no tener un trabajo remunerado que pudiese solventar el gasto.

De acuerdo a esto, es que como Productora quise fijarme como meta la gestión total o gran parte del financiamiento para evitar que dicho dinero saliera de los bolsillos de cada uno y, por otra parte, decidí tomarlo como un desafío profesional el indagar en modelos de financiamiento existentes.

Como primera estrategia decidí identificar qué empresas podrían interesarse en apoyar un cortometraje de escuela y en cuál sería el tema central que caracteriza al proyecto que sirviera de enganche para un posible auspiciador.

De acuerdo al guión y después de ver varias posibilidades concluí que el tema era la Fotografía.

Logré entonces, como primera tarea, conseguir el número telefónico de Marcelo Macaya, Product Manager de la empresa **Fujifilm**, especializada en venta de equipo fotográficos y revelados. Al contactarme me informan que ese número ya no pertenecía a esa persona, pues el dueño del teléfono se encontraba en Guatemala, sin embargo, se trataba de un compañero de trabajo de Marcelo quien se interesó, en primera instancia, en ayudarme a ver una opción de apoyo o convenio y que lo volviera a llamar en unos días.

Vuelvo a llamar a Ricardo, mi nuevo contacto en **Fujifilm**, una semana después y me cuenta que tiene pendiente mi solicitud, aunque ve difícil que la empresa pueda colaborar con dinero en efectivo, pero veía la posibilidad de canje de algunos equipos fotográficos o materiales que me pudieran servir. Sin embargo, lo que necesitábamos era dinero.

A pesar de lo anterior, continué llamándolo para concretar alguna reunión, presentarles el proyecto e insistir con alguna colaboración, ya sea en dinero o en materiales, pues la participación de una marca conocida podría servir como respaldo para la búsqueda de otras empresas

auspiciadores o patrocinadoras. Lamentablemente, después de varios intentos no se pudo concretar nada.

Siguiendo con el plan descubrí a **Lomo Chile S.A.** una empresa nueva dedicada a la venta de cámaras fotográficas análogas Lomo que fueron creadas en los años ochenta en la Unión Soviética, se caracterizaban por estar al alcance de cualquier bolsillo y capturar imágenes de una belleza muy particular. Visitando la página de Lomo Chile (www.lomochile.cl) conseguí contactarme con Cristóbal Valdés, uno de los dueños de la empresa para presentarle el proyecto y ver la posibilidad de algún convenio. Me reuní con él para hablarle de nuestro cortometraje y mostrarle un documento que preparé con las características de la obra y el costo en dinero que implicaba la realización. El proyecto le pareció muy interesante, le llamó la atención nuestro profesionalismo, tanto en el proyecto escrito como en las propuestas de casting, mas nuevamente fue rechazada la opción de un auspicio en dinero, aunque se demostró muy entusiasta en participar mediante el canje de equipos y fotografías que pudieran servir para la ambientación, o bien, incorporar la utilización de una cámara Lomo para publicitar el cortometraje.

Desafortunadamente, después de aquella reunión no logramos concretar la colaboración, ya que dejó de contestar mis mensajes y llamados telefónicos.

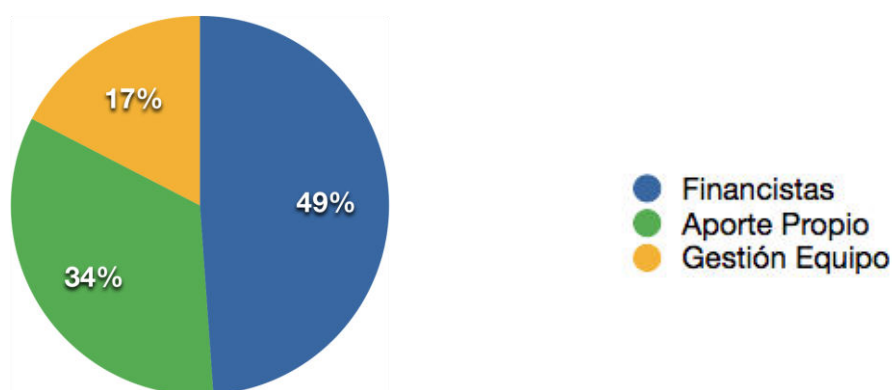
Por lo tanto, al encontrarme frente a este desfavorable escenario decidí pensar en una estrategia más accesible y rápida para conseguir financiamiento. La creación de una carpeta con la descripción del proyecto, el casting, el presupuesto y el costo, me dio la idea de acercarme a personas de nuestro círculo cercano, como amigos y familiares, para que participaran como financistas del proyecto aportando voluntariamente alguna cifra de dinero, lo cuál resultó muy efectivo.

Paralelo a esto, organizamos algunas actividades para reunir fondos, específicamente, realizamos una rifa para las fiestas patrias con un premio muy atractivo en comida, tragos, carne, etc. que nos reportó una ganancia importante.

De esta manera, más algunos aportes propios es que logramos reunir una suma de 593.500 pesos que nos permitieron sacar adelante el proyecto.

A continuación, entregaré un detalle de los ingresos que se obtuvieron en relación a la estrategia mencionada.

NOMBRE	DESCRIPCIÓN	APORTE
Rodrigo Álvarez	Financista	\$140.000
Elizabeth Álvarez	Financista	\$100.000
Eliana Ávila	Financista	\$50.000
Víctor Loyola	Aporte Propio	\$100.000
Paulina Álvarez	Aporte Propio	\$100.000
RIFA	Gestión equipo	\$103.500
	TOTAL	\$593.500



El gráfico presenta claramente que el porcentaje mayor de ingresos corresponde al aporte de financistas con un 49% del financiamiento total. Seguido a esto, un 34% pertenece al aporte propio realizado por dos integrantes del proyecto y, por último, un 17% corresponde a las actividades realizadas en forma conjunta con el equipo de realización para reunir fondos.

Si bien el monto reunido no es el mismo que el presupuestado, pues la estrategia utilizada no funcionó como se esperaba, fue suficiente para llevar a cabo la realización del proyecto y cubrir los gastos más fuertes e impostergables que fueron los honorarios de los actores y gastos de catering y transporte. El resto de los ítems por financiar pudieron ser cubiertos con gestiones de Producción y de cada departamento para conseguir materiales de Fotografía y de ambientación que lograron alivianar considerablemente la carga económica que teníamos sobre nuestros hombros y que quise asumir como Productora del cortometraje.

Por lo tanto, gracias a los esfuerzos de Producción y del resto de los jefes de cada departamento, logramos realizar el cortometraje con un monto de **586. 035 pesos**.

A continuación veremos un resumen con los gastos de producción que resultaron de la realización.

ITEM	Descripción	Monto
Honorarios	3 actores	\$275.000
Catering	Alimentación 8 jornadas	\$177.947
Foto	Materiales varios Dir. De Foto	\$34.060
Sonido	Materiales varios Sonido	\$6.920
Telefonía	Celulares Producción y Asist. Dirección	\$25.000
Transporte	Bencina vehículos y cargas bip asistentes	\$67.108
	TOTAL GASTOS	\$586.035

Según el cuadro es posible apreciar claramente que el gasto más significativo de la producción recae en los honorarios de los actores y, en segundo lugar, el costo del catering de las 8 jornadas.

En relación al presupuesto estimado inicialmente se produce una variación en los costos de cada ítem, pues tienen relación con las gestiones de Producción que se realizaron para, por ejemplo, reducir el pago de honorarios de figurantes y extras que aparecieron en el cortometraje pidiendo la colaboración de amigos o personas ligadas al proyecto que les interesaba colaborar, por ejemplo, el señor Julio Miranda, dueño del local de revelado y también los extras que aparecen el Bar corresponden a familiares de los integrantes del equipo.

Con respecto a los gastos de los distintos departamentos, se produjo un ahorro significativo que se debe a las gestiones realizadas por cada encargado del área quienes lograron conseguir gran parte de los materiales de trabajo, especialmente, el departamento de Arte que pudo recolectar objetos de ambientación y vestuario. Razón por la cuál, las compras fueron mínimas siendo cubiertas en su totalidad por cuenta propia de la misma encargada.

El costo del catering, sin embargo, subió el valor presupuestado, ya que en ocasiones ofrecimos pagar algunos almuerzos, en jornadas en que no estaba presupuestado, de algunos integrantes que no habían alcanzado a alimentarse previamente a la grabación debido a que se encontraban realizando actividades relacionadas con el cortometraje y, para lo cuál, no escatimé en costearle alguna colación. Por otra parte, hubo ocasiones en que no tuvimos tiempo de preparar almuerzos o nos encontrábamos fuera de alguna locación que lo permitiera y, por ende, tuvimos que comer en restaurantes que encarecieron los costos. Aún así, nunca faltó dinero para este ítem, pues

considero que la alimentación es fundamental para que el equipo pueda funcionar de manera óptima.

A modo de balance, quisiera considerar que el tema del financiamiento de este proyecto fue, sin duda, uno de los puntos más complicados e impredecibles de mi gestión. La estrategia de búsqueda de auspicios fue fructífera en el sentido del aprendizaje, pues pude identificar que existe un problema en cuanto al formato del cortometraje que no facilita el ingreso de auspicios y que se origina, porque existe un desconocimiento general acerca de éste y a su modelo de distribución o exhibición.

De acuerdo a esto, creo que es importante realizar un pequeño recorrido por las alternativas de financiamiento existentes en Chile para el cortometraje, cuáles son las ventajas y, finalmente, qué circuito de exhibición podemos encontrar en nuestro país que sirva de atractivo para algunas empresas o instituciones que quieran establecer algún convenio a cambio de publicidad.

8. ALTERNATIVAS DE FINANCIAMIENTO Y DISTRIBUCIÓN DEL CORTOMETRAJE EN CHILE

Es sabido que en Chile, en la última década, se ha producido un gran aumento en la producción de obras audiovisuales, ya sean largometrajes de ficción, documentales o cortometrajes, que se han visto beneficiados en gran parte por la llegada del cine digital al país, hace más accesible la realización de cualquier proyecto en relación a los costos de producción.

La realización de un obra audiovisual implica un gran esfuerzo y un proceso muy complejo de producción, desarrollo, exhibición y distribución por lo cuál se requiere contar con un tiempo significativo para llevar a cabo el proyecto en su totalidad y, sin duda, buscar métodos y estrategias de negocios que puedan solventar los recursos económicos necesarios para su realización.

Debido al incremento de escuelas de cine y carreras técnicas relacionadas con el mundo audiovisual en Chile, se ha generado un movimiento inusual en nuestra historia de grandes realizadores, en su mayoría jóvenes, de cortometrajes gestados como trabajos universitarios o como modos de experimentación de distintos formatos audiovisuales.

A grandes rasgos, podemos establecer que existen varias razones que motivan a los realizadores a generar este tipo de proyectos. Una de ellas tiene que ver, como mencioné anteriormente, con la formación y el ejercicio de filmación que necesita un futuro audiovisualista para comenzar a comprender el lenguaje cinematográfico. Existe la posibilidad de desarrollar una historia breve que permite indagar en el proceso del guión como paso hacia el largometraje.

Por otra parte, el cortometraje, a diferencia del largometraje, permite una factibilidad de realización que se traduce en la rapidez del proceso de creación y desarrollo, además de necesitar de un rodaje más breve, lo que trae consigo una disminución considerable en los costos de producción.

Cabe destacar también que el cortometraje tiene la ventaja de permitir al realizador la exploración por diversos formatos y estilos que son posibles sostener solamente en una historia mínima.

8.1 Fondos Públicos

Actualmente, existen en nuestro país varias alternativas de ayuda para fomentar la creación de cortometrajes por parte de instituciones del Estado donde se apoya en la etapa de guión, rodaje o post producción. Algunas de ellas las mencionaré a continuación.

8.1.1 Fondo Audiovisual del Consejo de la Cultura y las Artes: ¹

Apoya la creación de proyectos audiovisuales desde la etapa del Guión o la Producción.

- a) Línea de Creación de Guiones: Financia proyectos de escritura de guiones para obras de largometrajes de ficción, documentales o cortometrajes que tengan como resultado un guión definitivo o una primera versión.
- b) Línea de Producción de Obras Audiovisuales: Financia la producción de proyectos documentales, ficción y animación, ya sea en cortometrajes, largometrajes o medimetrajes documental.

¹BASES DE CONCURSO PÚBLICO FONDO DE FOMENTO AUDIOVISUAL LÍNEA PRODUCCIÓN DE OBRAS AUDIOVISUALES CONVOCATORIA 2011. Disponible en http://www.cultura.gob.cl/fondosdecultura/Audiovisual_Produccion_Obras_Audiovisuales.html

8.1.2 Programa de Fomento al Cine y a la Industria Audiovisual CORFO:²

Financia hasta un 70% del presupuesto total de la realización siempre que no supere los 7.000.000 de pesos.

Por otra parte, existen algunos programas extranjeros que también colaboran con el desarrollo de los cortometrajes entregando ayuda al financiamiento de la realización. Sin embargo, quiero centrarme en las posibilidades que existen actualmente en Chile de conseguir fondos para la realización de cortometrajes.

8.2 Empresa Privada

Una alternativa a los fondos públicos de fomento al cine nacional es la búsqueda de ayuda con la empresa privada. Esta puede traducirse en un auspicio en dineros o en un patrocinio, aportando en medios para la realización, préstamos de materiales, locaciones o apoyo en publicidad.

También existe la posibilidad de realizar un *Placement* que “consiste en exhibir o mencionar marcas dentro del contenido del film, con una finalidad comercial y a cambio de unas tasas pagadas al productor”³. El placement es un método de inserción de marcas que puede resultar muy efectivo y directo cuando se trabaja en cine, ya que el espectador no puede escapar al estímulo que es entregado en pantalla haciendo *zapping* o dejando de ver la exhibición, pues se integra el producto en la pantalla con cierta armonía dentro del relato, por lo que muchas veces el espectador no advierte que le están entregando un aviso publicitario.

Según Pablo Canelo, miembro de la Asociación de Cortometrajistas de Chile, ACORCH, el trabajo del *placement* en la producción de un trabajo audiovisual puede resultar muy efectiva si se les asegura a la empresa dueña del producto que la obra será vista, estimadamente, por cierta cantidad de personas en ciertos medios y en ciertas fechas.

Frecuentemente vemos la incorporación de productos publicitarios en numerosos largometrajes nacionales que son exhibidos en las salas comerciales y donde se puede apuntar directamente al público objetivo que intenta atraer la marca.

²BASES DEL CONCURSO NACIONAL DE DESARROLLO DE PROYECTOS PARA CINE 2011

Disponible en

http://www.corfo.cl/lineas_de_apoyo/programas/programa_de_fomento_al_cine_y_a_la_industria_audiovisua1?glb_cod_nodo_ref=

³ MORGADO, MARÍA. (sin año). Del Product Placement no se escapa nadie.

<http://www.uji.es/bin/publ/edicions/jfi13/36.pdf>

De acuerdo al incremento que existe en la producción de filmes en Chile, también ha ido en aumento distintos modelos de negocios asociados a la producción de largometrajes con la empresa privada, pues si bien las audiencias en el cine chileno aún no son masivas, salvo algunas brillantes excepciones, existe un público numeroso y constante que consume películas chilenas, lo cuál genera seguridad para la empresa auspiciadora de que su producto será visto por el público al cuál se apunta.

En el caso del cortometraje, sin embargo, se produce una situación distinta. Al ser un formato de corta duración y poco masivo existe un desconocimiento general acerca de las posibilidades que tenga la obra de ser exhibida frente a una gran cantidad de personas que reporte la devolución económica esperada por la empresa privada.

Sin ir más lejos, la mayoría de los cortometrajes chilenos que han resultado exitosos en el país y en el extranjero han sido financiados por fondos del Estado. Sólo por nombrar a algunos, “El Tesoro de los Caracoles” de Cristián Jiménez y “Obreras Saliendo de la Fábrica” de Jose Luis Torres Leiva, ambos financiados por el Fondo Audiovisual del Consejo de la Cultura y las Artes, que lograron posicionarse muy fuertemente en el medio audiovisual debido a la gran cantidad de premios obtenidos en el extranjero.

Si bien existe un circuito importante de festivales, tanto nacionales como internacionales, no siempre puede asegurarse la participación en éstos y, por lo tanto, deja de ser atractivo como medio publicitario. Sin embargo, en Chile existe una enorme ventana de exhibición de cortometrajes debido a la gran cantidad de festivales de cine que fomentan la participación de este formato dentro de su competencia.

A modo de ejemplo, incluyo a continuación un listado de certámenes nacionales que difunden este tipo de trabajos con un máximo de 2 años de creación.

- Festival Internacional de Cine de Valdivia
- Festival Internacional de Cine de Viña del Mar
- Festival Internacional de Cine de Santiago SANFIC
- Festival Chileno Internacional de Cortometrajes de Santiago
- Festival de Cine B
- Festival Internacional de Cine de Lebu

- Festival de Cine Digital de Viña del Mar
- Festival de Cine de Quilpué
- Festival de Cine Social y Derechos Humanos Cineotro
- Festival Internacional de Animación
- Festival de Cine Social, Antisocial y Hermafrodita de La Pintana, FECISO
- Festival de Cine Fantástico, Fixion-Sars
- Festival de Cine de las Ideas, FECID
- Festival Nacional de Cine Joven de Rengo
- Festival de Cine Rural Arica Nativa
- Festival de Cine de Tarapacá
- Festival Internacional de Cine independiente de Iquique
- Festival Nacional de Cine de Ovalle
- Festival de Cortometrajes de Talca
- Festival de Cort-Oz

Cabe destacar también, que desde hace unos años se han generado alternativas para la difusión de cortometrajes, especialmente, utilizando la plataforma de Internet como es el caso de Cine Chile www.cinechile.cl, un portal nacional creado por David Vera Meiggs y Antonella Estévez donde se incluye una gran compilación de información sobre cortometrajes chilenos realizados desde los años 20 hasta la actualidad. Sin embargo, muy pocos de éstos pueden ser vistos o descargados, ya que no cuentan con la autorización de sus realizadores.

También se puede encontrar en la web el portal www.cinechileno.org una filmoteca virtual realizada por el Consejo de la Cultura y las Artes donde es posible ver online una numerosa cantidad de trabajos audiovisuales nacionales, entre ellos, cortometrajes , largometrajes y documentales realizados hasta la actualidad.

Sin embargo, a pesar de contar con varias alternativas de exhibición y distribución de cortometrajes en Chile, aún no existe un mecanismo de difusión que llegue a una audiencia masiva

como lo puede hacer un largometraje donde es más factible asegurar la exhibición en una sala de cine y, posteriormente, promover su venta a distintas ventanas como la televisión, dvd, etc.

Por lo tanto, la factibilidad de conseguir el financiamiento para la producción de un cortometraje está limitada, casi exclusivamente, a los fondos públicos que promueve el Estado. Si bien es cierto, estos fondos constituyen una gran ayuda al fomento del cortometraje, lo concreto es que la mayoría de los postulantes no lo gana, pues son recursos limitados a los trabajos que obtengan una excelencia en la calificación de la comisión calificadora.

Como ya explicábamos anteriormente, la empresa privada no ha logrado insertarse en este formato, pues no existe ninguna certeza de que el producto final sea visto por las audiencias esperadas o que circule por toda la línea de festivales de cortometrajes del país, ya que muchas veces la obra audiovisual puede resultar de baja calidad o también puede ir fuera de la línea estética o editorial del festival al que se postula. Por lo tanto, nada asegura que el cortometraje sea visto cuando se concrete.

En resumen, si no se existe una estrategia concreta de difusión de la obra ni tampoco se cuenta con el apoyo de un fondo público que entregue los recursos económicos para la realización es muy difícil llevar a cabo el proyecto si no se invierte con fondos propios. Además, puedo concluir que es necesario que el cortometraje explote su difusión más allá de los festivales, por ejemplo, liberándolo en Internet para que efectivamente pueda ser visitado por las audiencias y sirva como enganche para las posibles empresas auspiciadoras.

9. CONCLUSIÓN

El trabajo realizado en el proyecto “El Hombre que Estaba entre la Gente” fue un proceso

muy extenso y complejo donde se presentaron distintos obstáculos para llevar a cabo la realización.

En primer lugar, la incertidumbre de no contar con un guión definitivo provocó un retraso general en todas las labores de preproducción que causaron incertidumbre y nos dio un margen limitado de acción para desarrollar todas las etapas previas al rodaje. No obstante, es importante destacar que el resultado del guión superó todas nuestras expectativas y resultó ser una gran carta de presentación al momento de realizar las gestiones de producción, involucrar a actores y conseguir financistas.

El proyecto, además resultó ser una gran herramienta de aprendizaje donde me tuve que enfrentar a grandes diferencias con el Director en relación a la toma de decisiones en momentos cruciales y que, por lo mismo, me vi en la obligación de superar intentando no perder de vista el objetivo final de mi gestión que, en resumen, consistió en llevar a cabo el proyecto a pesar de todas las dificultades aprendiendo a lidiar o ceder en los momentos de conflicto.

Sin duda, una de las mayores dificultades a las que me vi enfrentada fue el tema del financiamiento. Desde un principio supe que iba a ser difícil, aún así, intenté explorar varias estrategias para reunir fondos sin que tuvieran que salir de nuestros propios bolsillos, que hubiese sido mucho más fácil y rápido, pero que consideré no era correcto caer en ese facilismo teniendo la opción de buscar alternativas de financiación que me sirvieran de aprendizaje y ejercicio para trabajos futuros donde se manejen sumas de dinero mucho más elevadas.

Aún así, debo agradecer el apoyo que tuve de mi equipo de realización en relación a este tema, ya que nos planteamos en conjunto que la recaudación de dinero era un problema de todos, más allá de ser yo como Productora quién encabezara el desafío.

Mi rol durante el proyecto fue intentar cumplir con la mayoría de los requerimientos de cada departamento y, especialmente, de Dirección, pues confié plenamente en que este cortometraje se transformaría en un excelente producto si le entregaba las herramientas necesarias para poder crear con la mayor libertad posible.

En conclusión, creo que mi gestión no se vio superada por los obstáculos del camino ni los desencuentros, al contrario, todo el recorrido realizado sirvió como método de aprendizaje para el desarrollo de mi gestión. Además, el resultado del cortometraje refleja el excelente trabajo realizado como equipo, ya que supimos conjugar muy bien los roles que cada uno tuvo en el proyecto y que, a pesar de todas las dificultades, pudimos concretar el proyecto tal cuál se había pensado.

BIBLIOGRAFÍA

-CANELO, PABLO. Entrevista a Pablo Canelo. Marzo de 2011.

-BASES DE CONCURSO PÚBLICO FONDO DE FOMENTO AUDIOVISUAL LÍNEA PRODUCCIÓN DE OBRAS AUDIOVISUALES CONVOCATORIA 2011. Disponible en http://www.cultura.gob.cl/fondosdecultura/Audiovisual_Produccion_Obras_Audiovisuales.html

- BASES DEL CONCURSO NACIONAL DE DESARROLLO DE PROYECTOS PARA CINE 2011 Disponible en http://www.corfo.cl/lineas_de_apoyo/programas/programa_de_fomento_al_cine_y_a_la_industria_audiovisual?glb_cod_nodo_ref=

- MORGADO, MARÍA. (sin año). Del Product Placement no se escapa nadie. Disponible en <http://www.uji.es/bin/publ/edicions/jfi13/36.pdf>

-CINE CHILE, ENCICLOPEDIA DEL CINE CHILE. CORTOMETRAJES DE FICCIÓN. Disponible en <http://www.cinechile.cl/cortometrajes.php>

-FESTIVALES NACIONALES Disponible en <http://www.onoff.cl/festivales.php>

-CINEMATECA VIRTUAL DE CHILE. QUIÉNES SOMOS. Disponible en <http://www.cinechileno.org/modules.php?name=Content&pa=showpage&pid=24>

OTRAS PÁGINAS VISITADAS

-www.filmnacional.cl

-www.lomochile.cl

-www.acorch.cl

CAPÍTULO II

Del espacio escénico al espacio cinematográfico

VALESKA DUTEN CAMPBELL

1. INTRODUCCIÓN

El siguiente escrito, de tono principalmente reflexivo, se establece como instancia cúlmine del proceso para la obtención del Título profesional de Realizador de Cine y Televisión.

Dado lo anterior, las siguientes líneas se plantean desde dos ángulos distintos.

Primero tendrá lugar una recopilación exhaustiva y detallada de antecedentes relevantes, provenientes de la experiencia vivida durante el proyecto, desde el rol de director de arte.

En segundo lugar, se da paso a una reflexión, que nace a partir de las interrogantes que se erigen al enfrentarse con la obra resultante. Sin entenderse esto, como un descontento frente a ella.

La reflexión a la que se aludía toma como base dos maneras de entender el espacio en el cine, una que se refiere a lo material, el *espacio escenográfico* y la otra, amplía los límites a las relaciones que se dan en su interior, el *espacio cinematográfico*. Acotados dichos conceptos, se analizarán sus posibilidades y las relaciones a través de las cuales constituyen discurso. Para ésta instancia, fue necesario recurrir a trabajos de autores no solo provenientes de la literatura cinematográfica, sino que fue necesario recurrir al mundo del teatro, para enriquecer ciertas ideas, concernientes principalmente con el espacio, ampliamente trabajado por varios personajes de este rubro. El sustento teórico más significativo en el marco de éste trabajo, proviene del dramaturgo chileno Ramón Griffero, específicamente de su dramaturgia del espacio, donde otorga espacial cuidado a la calidad de éste como discurso y a las relaciones que en su interior se establecen. Temas centrales para la motivación que propicia éste texto.

Luego del ejercicio reflexivo, se concluye el trabajo con la exposición de los elementos más relevantes que se extrajeron de su realización, esto, en el marco de las conclusiones.

2. DESARROLLO DE LA PROPUESTA DE ARTE

La elaboración de la propuesta de arte fue concebida desde el inicio como el proceso donde confluirían de modo creativo las reflexiones provenientes del director de arte y del director del cortometraje. Esto puesto que se pretendía que en la obra resultante, lo estético estuviese íntimamente ligado con cada aspecto de la historia, es decir un sustento de lo visual a partir del espíritu mismo del cortometraje.

Para conseguir dicho propósito fue indispensable presenciar de modo cercano el crecimiento y los cambios que el guión fue sufriendo en su desarrollo.

2.1 Conceptos, personajes y espacios

El diseño de arte para ésta obra nace partir de dos conceptos inmersos de manera protagónica en la historia: *el vacío* y *el desarraigo*, que se extraen, específicamente desde la relación que el protagonista establece tanto consigo mismo, como con el resto del mundo en el que habita. El departamento del protagonista, será el espacio donde lo anterior se evidenciará con mayor fuerza, tendremos así un espacio carente de cualquier tipo de elemento que de cuenta de afectos o ideologías, donde no habrán decorados o muebles de un estilo en particular. Todo cuanto hay, desde el computador, hasta la taza de café, el teléfono, los negativos, son elementos indispensables en el día a día del protagonista. No hay desorden, ni suciedad. Hay *cosas*, y están simplemente porque tienen que estar.

En términos de atmósfera, es importante señalar que el guión propone ciertos detalles de suspenso. Para contribuir a ello, la ambientación se preocupó de los espacios intervenidos más allá de los límites del encuadre, apelando de este modo, a la *presencia* de un *algo* existente fuera de la visión del espectador.⁴

Es relevante considerar también que la historia se desarrolla durante un invierno reciente, en Chile, particularmente en Santiago. Esto es importante para entender desde la propuesta de arte, que el mundo que se plantea, es cotidiano, nada anómalo lo atraviesa. La dirección de arte no asume, por tanto, el rol de convertir o modificar la realidad, sino que más bien de subrayarla.

⁴ Concepto de “campo”, que se aborda en la segunda etapa de éste escrito.

La digitalización de negativos, trabajo que realiza el protagonista, nos propone un desafío estético interesante de abordar, ya que constituye un contrapunto entre lo pasado y lo presente. El tiempo que no se detiene, pero que a la vez convive con el ayer. La dirección de arte se ocupará de resaltar a través de sus propuestas de espacios, la dualidad ya mencionada.

Considerando tanto los conceptos a trabajar, la atmósfera propuesta, la contextualización de la historia y la historia misma, el diseño de arte se configura de la siguiente manera:

Respecto de la paleta de colores: la base de ella, está compuesta por amarillo, café, azul y gris, todos estos tonos confluyen en la que para la dirección de arte es la locación más importante del cortometraje: el departamento del protagonista. Se debe decir, sin embargo, que en ciertas locaciones se suman y se restan tonos, ejemplos relevantes de lo anterior encontramos en el caracol, donde azul y gris se vuelven dominantes; se reduce considerablemente la presencia del amarillo. Por otro lado, en la casa de la madre de Román se incluirá tonos rojos, que contrastan con el resto de las locaciones de la obra.

Respecto del protagonista: es importante entender que Román carga con la ausencia de su padre, no de modo necesariamente emotivo, sino que más bien cotidiano. Es por ello que el vacío y el desarraigo, anteriormente mencionados, buscan ser evidenciados en su aspecto, pues, aunque no haya señales de despreocupación, si hay señales de rutina. De este modo, durante los días en los que transcurre la historia, se proponen muy pocos cambios en el vestuario del protagonista, dado que su aspecto y todo lo que se relaciona con él, responden a un patrón netamente funcional. Con lo anterior se pretende evidenciar que todos los cambios sustantivos que pueda tener el protagonista, responderán necesariamente a eventos importantes a los que se enfrente. En el caso del cortometraje, la aparición del padre.

Respecto de las texturas y los personajes: se propone un contrapunto notorio entre lo grueso y lo pesado de la ropa de los personajes, con lo frío de las calles, con lo liso y lo traslúcido del caracol.

3. ETAPA DE PREPRODUCCIÓN Y PRODUCCIÓN DE ARTE

3.1 Organización del trabajo

Una vez acabada la propuesta, se inició la etapa de preproducción y producción de arte. Se pondrá especial cuidado en la descripción del trabajo realizado durante ésta etapa, considerando que para el departamento de arte constituye la instancia donde se deben resolver todos los aspectos escenográficos, materiales y atmosféricos del cortometraje, para así reducir el número de complicaciones que pudiesen aparecer durante el rodaje. Fue indispensable en ésta instancia incorporar al equipo de arte, dos asistentes, quienes permanecieron en su rol hasta finalizado el rodaje.

Para organizar el trabajo de manera efectiva, fue necesario elaborar herramientas que permitiesen en algunos casos delegar funciones y en otros dividir el qué hacer. Fue así que surgieron dos desgloses distintos, uno para efectos de ambientación y utilería y otro enfocado particularmente en las caracterizaciones de los personajes.

En cuanto a la división de la labores dentro del departamento, a cada asistente se le designó una labor general específica, así, una de ellas se encargó de la producción de utilería y la otra de la producción de ambientación. Dicha división de roles se extendió hasta el término del período de rodaje y siempre contaría con la supervisión del director de arte, a demás de periódicas reuniones semanales para ver el estado de las tareas encomendadas.

Lo referente al vestuario fue resuelto en gran medida, a partir de las propuestas que los mismos actores entregaban a partir de las referencias que tenían de sus personajes. Por tanto no hubo gastos significativos para éste ítem.

En términos generales, la producción de arte considerando maquillaje, utilería y ambientación, apeló a los artículos personales o de cercanos que pudiesen facilitarlos, decisión tomada dado el escaso presupuesto dispuesto para éste departamento.

Por ello tenemos que, durante la etapa de preproducción se gastaron 35.000 pesos en el departamento de arte, cifra que aumenta en el rodaje, pero que igualmente sigue siendo muy baja y limitante.

3.2 Casting y personajes

En la propuesta se exponen a través de claras referencias, las características que la dirección de arte considera pertinente para cada personaje. lo anterior se obtuvo a partir de las reflexiones en conjunto con el director. Sin embargo el casting real no fue del todo coherente con dicha propuesta, las razones tienen que ver con el presupuesto y con la dificultad que presentó el casting en un caso en particular, que será señalado más adelante.

El papel protagónico, Román, fue ofrecido a *Nicolás Zarate*, la dirección prefirió esta opción en lugar de otras con mayor popularidad, por las concordancias físicas y de personalidad que existieron entre Nicolás y el personaje, Román. Para los efectos de la dirección de arte, la decisión fue acertada, pues el actor contaba con varios aspectos que permitían una aproximación a la silueta a partir de la cual se trabajaba.

El padre de Román fue interpretado por el señor *Sergio Hernández*, que desde el punto de vista de esta área, también fue una decisión acertada, ya que además de coincidir con los patrones que se barajaban, aportó detalles estéticos para el personaje que lo enriquecieron y que enriquecieron también la historia.

Jacqueline Adrian fue la actriz que interpretó a la madre de Román. Pero a juicio del departamento de arte no coincidió con el perfil físico esperado para el personaje que encarnó, ya que, su estatura, su contextura y su edad no eran coherentes con las relaciones narrativas que establecía con el resto de los actores. En otras palabras, para efectos de la dirección de arte, se tornó poco creíble en términos de aspecto que Jacqueline y Nicolás, fuesen madre e hijo. Conciliar las diferencias entre ambos, fue un desafío que no obtuvo un óptimo resultado.

El dueño de la tienda donde Román revela sus negativos, no fue interpretado por un actor, sino que por el dueño real del lugar, quien resultó visualmente perfecto para el rol. Para complementar su caracterización, solo se hicieron pequeños retoques de maquillaje.

Se realizaron pruebas de vestuario con cada uno de los actores, en estas instancias se probaron las distintas opciones con las que se contaban y se propusieron otras nuevas. Lo anterior dio como resultado la obtención de todos los elementos necesarios a tiempo y la posibilidad de trabajar aún más el look de cada uno de ellos, en especial de Román y su Padre.

3.3 Locaciones y Ambientación

3.3.1 Departamento de Román

Es la locación más importante en términos del trabajo que ésta área debió realizar. Tanto el living, el baño y la habitación del protagonista, requeridas por guión, se encontraban dentro del departamento en el que se trabajó, lo que permitió optimizar los tiempos tanto en el rodaje como en los días previos. La cercanía existente entre la dirección de arte y los dueños del departamento optimizó las labores y otorgó comodidad y libertad para el trabajo.

En pos de lo anterior, durante los días previos al rodaje fue necesario hacer un amplio catastro de los elementos que se encontraban en la locación, para que al momento de entregarla no se presentaran pérdidas.

El living, fue ambientado con pocos objetos, pues, tal como se señaló en líneas anteriores, la falta de elementos decorativos, el vacío de las paredes, la existencia sólo de elementos funcionales, son los principales ejes que se trabajarán para éste espacio. En la propuesta se había considerado la posibilidad de empapelar o cubrir una de las paredes con algún tipo de textura, esto fue imposible dado el escaso presupuesto que se destinó a la dirección de arte.

En la habitación del protagonista se introdujeron un par de elementos que dan cuenta del que hacer de Román, y su atracción hacia las cosas viejas. Es por ello que aparte de la cama y el velador, encontramos una repisa con algunos objetos que el personaje acumula, y también algunas fotografías personales guardadas, en el interior de una maleta.

El baño, al igual que el resto del espacio no entrega señales de una tendencia o gusto por algo, ahí se encuentran un par de objetos, todos funcionales a los quehaceres de higiene y presentación, es por ello que no hay jabonera, sólo jabón, que no hay un contenedor para el cepillo y la pasta de diente.

También se ocuparon los pasillos del edificio donde se encontraba el departamento señalado, sin embargo el trabajo de ambientación en este caso no modifica ningún elemento entregado por la locación misma.

El trabajo de los espacios anteriores fue realizado en su gran mayoría previo al rodaje, siendo fundamental la colaboración de las dos asistentes para ésta instancia.

3.3.2 Casa de la madre de Román

Es la locación más conflictiva en términos de producción y de resultado, ya que las condiciones bajo las cuales fue facilitada al director, no daban el espacio y la libertad necesaria al trabajo de arte. Otro factor que influyó en la aparición de algunos problemas durante el rodaje, fue la tardanza en la visita a la locación, realizándose sólo dos días antes de éste.

Para dirección, la casa conseguida era óptima en todos los aspectos, por lo tanto se decidió pasar por alto, todos los contras que significara su obtención. Sin embargo esta decisión perjudicó el resultado que se obtendría en los espacios ambientados. Dentro de la misma casa se encontraban, la cocina, la habitación y el living. Siendo la primera, la más débil a y juicio del departamento de arte, la menos concordante tanto con la propuesta de arte, como con el resto del trabajo que se realizó en todo el cortometraje.

3.3.3 Caracol y local fotográfico

La locación fue visitada y fotografiada a penas iniciado el proceso, en ella se inspiró de cierto sentido gran parte de la atmósfera y de la estética del cortometraje, volviéndose indispensable. Es por ello que el departamento producción realizó incontables esfuerzos para finalmente obtenerla.

El local, es sin duda una *reliquia* estética. El desorden, la aglomeración de papeles y objetos, los rollos fotográficos, la máquinas antiguas repartidas por todas partes, hicieron de éste espacio el lugar perfecto en términos de atmósfera. Nostalgia, ayer, son las principales sensaciones que se obtienen de su observación, y que resultan del todo coherente con aquel tono, en términos estéticos, que se quiere lograr.

3.3.4 Metrotren

Al igual que el caracol, la estructura del metro tren, el color de su iluminación, las texturas que lo visten, se consideraron ideales para conducir ese “viaje” al pasado que realiza Román cuando va a visitar a su madre. Ésta locación no fue autorizada, por lo tanto el trabajo fue planificado con anterioridad, los detalles se aclararán en la descripción del proceso de rodaje.

3.3.5 El bar

La locación era conocida con anterioridad tanto por el director, como por la dirección de arte. Por tanto, las posibilidades que ofrecía estaban en pleno conocimiento de ambas partes.

Todo el trabajo de ambientación se realizó durante el rodaje y se destinó a resaltar la idea de un espacio al que se acude para compartir y pasar un rato agradable. Se puede decir, por ende, que es la locación con más *vida* dentro de la obra.

3.3.6 El colegio

Es una locación propuesta por el departamento de producción de acuerdo a las posibilidades con las que se contaba. Fue visitada antes del rodaje, pero solo por el exterior, lo que no significó ningún problema, puesto que las escenas que allí se realizarían, no eran exigentes en términos de ambientación.

3.3.7 Calles

La elección de éstas, respondió a la proximidad que tenían con las distintas locaciones en las que se trabajaba, sin descuidar por supuesto la coherencia con el resto de los espacios que en el cortometraje se encuentran.

3.3.8 Utilería

La producción de arte en éste aspecto tuvo como principales desafíos la obtención de los negativos con lo que Román trabajaría y que a demás sirvieron de detalles de ambientación, la obtención de los sobres antiguos, dentro de los cuales se depositarían los negativos. Fotografías antiguas y actuales en papel y álbumes fotográficos. Todos estos elementos fueron recopilados durante la preproducción, organizados y separados de modo tal que, retornaran a quienes los habían facilitado sin ningún daño. Con especial cuidado fueron seleccionadas las fotografías importantes para la historia. de esto sin embargo, el encargado fue el director.

El resto de la utilería no presentó complicaciones, ni para su obtención ni para su utilización durante el rodaje.

4. ETAPA DE RODAJE

Dado el detallado trabajo de preproducción que se realizó, ésta etapa se caracterizó por funcionar casi en su totalidad de excelente manera, con muy poco inconvenientes que tuviesen relación directa con el departamento de arte.

En cuanto al presupuesto, se sumaron \$15.000 durante ésta etapa, sin contar lo que se gastó en el bar, pues corrió por cuenta de producción.

La presencia de las tres integrantes del equipo de arte no fue siempre necesario, puesto que en circunstancias las tareas podían ser cubiertas por dos personas y en otros casos, particularmente las escenas realizadas en el Metrotren, era indispensable reducir el equipo al máximo, pues no se contaba con la autorización para grabar.

Al inicio de cada jornada, se acordaron pequeñas reuniones, con el fin de repasar el plan de rodaje, en conjunto a los desgloses que fueron elaborados durante la preproducción, esto para tener claridad sobre las tareas individuales que se debían realizar.

El rodaje comenzó con las escenas que se debían realizar en casa de la madre de Román.

Para trasladar todos los elementos de utilería el departamento de arte, debió gestionar un automóvil para toda la primera jornada.

La primera escena se desarrollaba en la cocina de la casa, es éste el principal espacio que no resulta del todo coherente con la propuesta de arte, puesto que los elementos con los que contaba a demás de no corresponder estéticamente con lo esperado, no podían ser alterados en su orden de manera sustantiva. Como consecuencia, se obtuvo una mezcla entre lo que el departamento de arte propuso y los elementos existentes en la locación misma.

La habitación ofrecía más posibilidades de intervención, sin embargo al igual que en la cocina, la libertad que existía de mover o reorganizar los objetos era sumamente restringida.

El último espacio que se ocupó en esta locación corresponde al living, del que se eliminaron todos los cuadros y adornos existentes y se reemplazaron por muñequitos de loza y mantelitos tejidos a crochet, sin embargo el retraso en el plan de rodaje y la ausencia de la luz necesaria para la escena, hizo que ésta fuese eliminada de la obra.

En el caso del departamento de Román, las principales labores de ambientación, fueron realizadas previo al rodaje, sólo restaban detalles que, en gran medida se resolvían al inicio de cada jornada. Por tanto, una vez finiquitada la ambientación en el living, la habitación y el baño, las principales preocupaciones, respondían a la utilería y a la continuidad de los elementos de arte que en cada toma se ponían en juego.

El caracol y el local del caracol, no tuvieron mayores exigencias en términos de ambientación, acá la principal preocupación correspondía a lo elementos de utilería, específicamente los sobres de negativos y fotografías, claves en el desarrollo de la historia.

La continuidad en el vestuario, fue otra labor de cuidado, considerando que las escenas que en ésta locación se desarrollaban, no eran aisladas.

El trabajo en el colegio contempló también la producción de una fotografía fija en la cual aparecía el padre de Román con sus alumnos. Para ello, fue necesario por parte de la dirección de arte, incluir conseguir algunos artículos alusivos al colegio, aumentando la credibilidad de la recreación.

Los principales labores en esta locación fueron las caracterizaciones de Román y de su padre.

Para el rodaje en el Metrotren, se resolvió enviar sólo a una persona del equipo de arte, esto porque la locación no había sido autorizada y por tanto era necesario no llamar la atención.

Román, el único personaje en escena, fue caracterizado antes de que ingresara al Metrotren. La misma dinámica se dio de regreso.

Durante los seguimientos por las calles, también había solo una persona del equipo de arte presente. Cuando las labores eran pocas, como en éste caso, las asistentes podían ir a presenciar el rodaje o simplemente ausentarse de él.

El bar, constituyó la última locación del rodaje, el lugar ofrecía múltiple posibilidades en términos de distribución espacial y encuadres.

La labor acá de la utilería se volvió un poco más compleja, pues la presencia extras en el set que, al igual que los actores consumían alimentos y bebidas, exigió al máximo la atención con la que debía contar la continuidad.

Una vez finalizado el rodaje se recopilaron las pertenencias de los actores, que fueron devueltas, junto con las fotografías personales que habían facilitado al director.

5. DEL ESPACIO ESCENOGRÁFICO, EL ESPACIO CINEMATOGRAFICO

Desde la elaboración de su propuesta, se concibió el diseño de arte para la obra “El hombre que estaba entre la gente”, no como una instancia recreadora de realidad, sino como una posibilidad, en donde, a través de parámetros estéticos, se fortalecerían ciertos elementos narrativos relevantes para la historia.

Queda sentado, por tanto, que se pretende dejar atrás la idea del espacio físico, material, como un soporte de acontecimientos; no será pensado *tan solo* como el lugar donde ocurre el discurso, sino que constituirá una instancia comunicativa en sí.

Dado que el concepto de *espacio* es de dónde se inicia la reflexión, se considerarán los postulados del Dramaturgo y director teatral, Ramón Griffiero, extraídos de la entrevista que le concede a Rocío Fumey.⁵

Éste modo de pensar la dirección de arte, deriva inevitablemente, en cuestionamientos que surgen a partir del enfrentamiento con la obra resultante, en la cual ciertos aspectos que para éste departamento eran relevantes, pierden importancia al interactuar con el resto de los elementos que componen la película; encuadre, tiempo, disposición espacial de los personajes.

Por tanto, se tiene que, al trabajar un set a partir de un guión dado, los márgenes de la creación están determinados por patrones estéticos, necesidades narrativas y por supuesto por el presupuesto con el que se cuenta. Sin embargo, hay relaciones que se establecen dentro del espacio escenográfico que pueden modificarlo y que conviene considerar desde el inicio del proceso. “*En la poética del espacio intervienen el cuerpo, el gesto, los sonidos, la música, la luz, los objetos, los elementos escenográficos, la construcción de lugares, tiempos, y el uso de los planos y composiciones. El espacio se lee, genera ideas y emociones, Un cuerpo en un lugar un objeto en otro plano una música, una gotera, Gansos que corren por el espacio etc. etc*”.⁶

Para ahondar brevemente en las relaciones que se dan entre diseño de arte y otras instancias fílmicas, es decir la incidencia que tienen uno sobre otro en la percepción final de la obra, se

⁵ GRIFFERO, Ramón. Poética, La dramaturgia del espacio. Apuntes de teatro / Pontificia Universidad Católica de Chile, Escuela de Teatro. Santiago : La Escuela, 1987- (Santiago : Alfabet) v., no. 119-120, (2001), p. 75-82

⁶ *ibid*, pág 76

plantearán, a partir de la experiencia en “El hombre que estaba entre la gente”, tres instancias puntuales, donde, la interacción del espacio determina variantes que no fueron contempladas en un comienzo. Primero se abordará la relación espacio-personaje/actor, luego, espacio-fotografía y finalmente, espacio-sonido.

Antes de continuar, es necesario delimitar conceptualmente la idea de espacio escenográfico y espacio fílmico, para los efectos de éste análisis en particular y para evitar cualquier confusión en el empleo de dichos términos.

El primero, para efectos de éste trabajo, responde al lugar físico, inmóvil, donde tendrá lugar la acción. Y se compondrá de los objetos con los que cuente la ambientación, de la luz natural que posea, de su extensión, de sus textura. La combinación de todos los elementos anteriormente mencionado, inevitablemente compondrán un cuadro que será percibido por parte del espectador de un modo determinado. Es entonces que el espacio escenográfico debe ser visto en sí mismo, *como discurso*.

*“El espacio en tanto lugar abstracto que no conlleva en si un modelo de hacer.. Es la hoja en blanco o el canvas o el visor de una cámara. Pero que en si es la base para construcción de un lenguaje, discurso.”*⁷

El espacio fílmico, por su parte será entendido de la manera que Aumont nos presenta en su *Estética del Cine*⁸, es decir, “como la suma de lo que está en campo, con lo que está fuera de él”⁹. Por tanto el espacio escenográfico, forma parte del espacio fílmico, es de cierto modo, donde el espacio fílmico ocurre.

El concepto de campo, entendido como “*la única parte visible de más amplio que existe sin duda a su alrededor*”¹⁰, y el fuera de campo, lo que está fuera de éstos límites, pero que sigue siendo parte de la narración, éste asunto compete por ejemplo al trabajo sonoro.

⁷ Op. Cit. GRIFFERO, R. Poética, la dramaturgia del espacio. Pág 75

⁸ Estética del Cine: Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje por Jacques Aumont “et al”. Editorial Paidós SAICF, Buenos Aires, 2005, pág 19-28

⁹ Esta definición es una síntesis funcional de lo que se plantea en el texto Estética del Cine, y su acotación se asume en términos prácticos, para los efectos del presente trabajo.

¹⁰ Op. Cit. Aumont, J. Estética del Cine, pág 21

¿De qué manera puede pensar entonces, la dirección de arte, un espacio escenográfico, considerando que luego pasará a ser también espacio cinematográfico?

No se pretende resolver de modo exhaustivo la interrogante anterior, pero si se intentarán establecer algunas ideas que puedan ayudar en la obtención de una respuesta.

5. 1 Relación entre actor y diseño de arte

“... todos los espacios puestos de manifiesto por el escenario atraviesan el cuerpo del actor. Al proyectar la imagen de su personaje, al hacer visible lo invisible de su conciencia, el actor nunca deja de revelar el trasfondo de su ser.”¹¹

Pese a que la cita anterior, va destinada al mundo del teatro, podemos aplicarla también al cine, dado que, en primer lugar, el actor establece una relación material con el espacio escenográfico, es contenido por éste, y por tanto, debe entender sus lógicas de funcionamiento, sus dimensiones y sus limitaciones. Donde el cuerpo mismo del actor, incluso más allá lo que digan sus textos, conformará categorías significativas, que aportaran información al espectador.

“Cualquier cuerpo al descontextualizarse, al salir del espacio real y situarse en el espacio de convención escénica, representa y significa un discurso. De ahí que un movimiento de su dedo, una composición corporal, la primera frase, son los vehículos que nos introducen a la ficción y que le dan el punto de realidad al mundo ficcional.”¹²

El actor compone el espacio, formando parte de él. Éste aspecto es en donde se evidencian, de manera más notoria, tanto la debilidad del casting para la madre de Román, como la debilidad de la locación que se utilizó como su casa, puesto que al analizar los elementos del vestuario, sumado a la silueta de la actriz y a las características de la locación, no podemos obtener un patrón lógico bajo el cual agruparlos. Lo que a demás de distraer la atención del espectador, le resta a la historia.

5. 2 Relación entre el departamento de fotografía y el espacio escenográfico

¹¹ PAVIS, Patrice. Diccionario de teatro. Dramaturgia, estética, semiología. Editorial Paidós Comunicaciones. Barcelona, 1998, pág 174.

¹² Op. Cit. GRIFFERO, R. Poética, la dramaturgia del espacio. Pág 78-79.

Desde el inicio estos dos departamentos deben coordinar varios aspectos. Es importante que sean compatibles los colores con los que se trabajarán, las atmósferas que se pretenden lograr y sobre todo, es importante lo que sucede en el instante mismo donde la cámara se enfrenta al set.

Durante el rodaje de la obra, fueron varias las instancias en que algunos decorados acordados con dirección no fueron utilizados. Ya que el encuentro elegido no los contemplaba. Sin embargo, el trabajo de las ambientaciones se preocupó de que todo el espacio del set estuviese disponible para una eventual toma, sin embargo el cortometraje terminó resolviéndose, en términos de cámara, con una gran presencia de planos cortos y bastante uso de alta profundidad de campo.

No sólo la profundidad de campo y el tamaño de plano son elementos importantísimos para la dirección de arte, también es relevante saber la tendencia de los movimientos de cámara que se realizarán, o si en lugar de ellos se prefijarán planos fijos.

Este tipo de decisiones son las que se deben de considerar en la elaboración de las propuestas, ya que la existencia de claridad sobre, por ejemplo el tamaño de plano que se usará, permite optimizar incluso el presupuesto.

5.3 El encuentro de lo sonoro con lo visual

El departamento de arte, se encontrará con el diseño sonoro, principalmente en Lola construcción de atmósferas. Si bien es cierto lo sonoro no constituye un elemento estético material, que intervenga visualmente el espacio escenográfico, si lo determina en términos de su percepción.

En el caso del hombre que estaba entre la gente, se planteó las posibilidad de extender los límites de la ambientación, para intentar entregar de ese modo un destello de suspenso a la narración, ciertamente lo sonoro constituye en la creación de dicha instancia, puede entonces que sea pertinente pensar que el encuentro estético entre lo material del diseño de arte la inmaterialidad del sonido suceda, justamente fuera de campo, que se insinúa en términos de lo visual partir del espacio escenográfico, pero que cobra vida con mayor fuerza, cuando su percepción es a través del canal auditivo y no meramente trabajo de la imaginación.

En términos más prácticos, desde la propuesta de arte se debe tener en cuenta el modo en que se enfrentará el trabajo de sonido en la obra; vestuarios, texturas e incluso elementos de ambientación, deberán contribuir a la calidad del registro sonoro, siempre acorde con lo presupuestado desde dirección.

Finalizando éste breve análisis, se puede señalar que las tres instancias que se pusieron en entredicho en pos de la relación que mantenían con el espacio escenográfico, constituyen de cierta manera, tres niveles de acuerdo a la noción de *campo*: en primer lugar los actores, pasan a formar parte del espacio escenográfico, en segundo lugar la dirección de fotografía, pese a no estar dentro del espacio escenográfico convive con él, y finalmente, lo sonoro se encuentra fuera de los márgenes materiales de dicho espacio. Ésta capacidad, si se quiere, tridimensionalidad, con la que cuenta el espacio escenográfico a la hora de establecer nexos con los referidos niveles, lejos de constituir una limitante, amplía sus posibilidades de expresión.

Sin embargo la suma de éstas instancias (y la de aquellas que no fueron consideradas en éste escrito, como el montaje) configuran una unidad narrativa, un discurso compacto, el espacio cinematográfico.

6. CONCLUSIONES

Finalizado el transitar por las distintas instancias de éste trabajo, resulta reconfortante detenerse a observar el cambio en la mirada propia, frente al proceso comenzado, hacia ya más de un año. Cabe aclarar, sin embargo, que este escrito jamás pretendió establecer nuevos parámetros respecto del que hacer cinematográfico. Simplemente apeló al ejercicio racional de su cuestionamiento a partir, de la experiencia obtenida en el desarrollo de un rol específico.

Dicho rol se enfrentó en éstas líneas de dos modos, los que concuerdan con los apartados del trabajo.

En primer lugar se revisó toda la labor creativa y práctica realizada hasta el final del rodaje. A partir de la descripción objetiva del proceso, resulta mucho más simple obtener lecciones personales frente a trabajo realizado.

Luego se dio paso al desarrollo de una reflexión que, si bien no constituye ningún tipo de principio revelador, ofrece la posibilidad de ampliar en términos creativos, los límites propios de la dirección de arte.

Sin una búsqueda de por medio, se refuerza la idea del cine como arte de generación colectiva, no sólo en su producción, sino que también en el discurso resultante, que indudablemente es colectivo y en la medida en que se tenga conciencia de ello, los resultados en todo ámbito pueden ideales.

BIBLIOGRAFÍA

Estética del Cine: Espacio filmico, montaje, narración, lenguaje por JACQUES AUMONT “et al”.
Editorial Paidós SAICF, Buenos Aires, 2005

GRIFFERO, Ramón. Poética, La dramaturgia del espacio. Apuntes de teatro / Pontificia
Universidad Católica de Chile, Escuela de Teatro. Santiago : La Escuela, 1987- (Santiago :
Alfabeto) v., no. 119-120, (2001), p. 75-82

PAVIS, Patrice. Diccionario de teatro. Dramaturgia, estética, semiología. Editorial Paidós
Comunicaciones. Barcelona, 1998

CAPÍTULO III

La Elipsis y Cómo la Entendemos en *El Hombre que Estaba entre la Gente*

KRISTINA GÓMEZ PEREIRA

1. INTRODUCCIÓN

El proceso de montaje atraviesa muchas etapas antes de llegar a su corte final. En un comienzo se constituye como una simple propuesta escrita que se trata de aplicar en el rodaje para después constituirse como un primer corte. El primer corte atraviesa muchas modificaciones hasta que finalmente se crea un corte final. Al comparar el corte final de un cortometraje con la propuesta inicial se pueden encontrar grandes y obvias diferencias. Muchas veces durante el proceso de montaje la idea inicial debe adaptarse a las necesidades de la historia cambiando radicalmente de lo que en un comienzo se pretendía lograr. En este texto conoceremos el proceso de montaje de “El Hombre que Estaba Entre la Gente” y como evolucionó desde su propuesta inicial hasta el corte final.

Al mismo tiempo de conocer este proceso también analizaremos una figura que fue esencial a la hora de lograr el armado final de este cortometraje: la elipsis. Este recurso cinematográfico estuvo muy presente a la hora de construir la historia y se convirtió en un elemento principal para ella. La finalidad de este análisis es plantearse algunas preguntas acerca de cómo nuestra mente entiende la elipsis y como funciona este recurso al pasar desde la pantalla a la mente del espectador. Intentaremos vislumbrar la manera en como nuestra mente puede tomar una información que está incompleta y sacar sus propias conclusiones para entender finalmente una escena o una película en general. Para ello trataremos de establecer un puente entre la psicología de la Gestalt y el cine a la hora de montar sus historias. Al intentar relacionar ambas disciplinas trataremos de vislumbrar una respuesta a preguntas tales como: ¿cómo nuestra mente entiende la elipsis? ¿qué hay en nuestra forma de pensar que nos permita descifrar información desconocida? ¿cuándo la elipsis deja de ser un elemento narrativo y se convierte en una amenaza para el entendimiento de la historia?

Este texto pretende explorar la posibilidad de que exista una conexión útil entre la psicología de la Gestalt y el montaje cinematográfico que pueda, en un futuro, derivar en una relación fructífera para el cine.

2. PROCESO DE REALIZACIÓN DEL MONTAJE DE “EL HOMBRE QUE ESTABA ENTRE LA GENTE”

Para poder entender bien el montaje resultante en este cortometraje primero debemos entender el proceso que atravesó. El montaje que se propuso en papel antes de comenzar el rodaje terminó siendo muy distinto al que se ve en el resultado final. Primero comenzaremos por describir la propuesta inicial para entender lo que se pretendió en un comienzo y poder entender bien los cambios que finalmente se realizaron.

Inicialmente, al crear la propuesta de montaje, se pensó en realizar un montaje lento y sutil. La historia estaba muy ligada al personaje principal el cual llevaba una vida monótona y tranquila. El montaje quería imitar esto.

Por otro lado, también lograr un montaje que fuera minimalista y transparente, que no adornara la imagen sino que mostrara las cosas tal como son y que no tratara de disimular lo que existe ni hacer aparecer algo que no está. Nos propusimos entonces, para lograr esta meta, realizar planos largos y sostenidos con la menor cantidad de cortes posibles y teniendo una duración equivalente a la acción completa que se desarrolla en la pantalla. Nuestra meta era lograr un montaje que se concentrara en lo cotidiano y los tiempos muertos.

El montaje le entregaría a la historia y a las acciones el tiempo necesario para que éstas se desarrollen a su tiempo. La propuesta era no cortarlas ni mostrarlas incompletas, sino por el contrario, dejar que las acciones sucedan en su tiempo íntegro, aún cuando antecedan o sucedan a las acciones del personaje. De esta forma se despojaría de todo lo no esencial, transparentando la historia.

Considerando lo anterior, los planos tenderían a ser largos y a constituirse como planos secuencia. Estábamos al tanto del riesgo de un alargamiento del tiempo que pudiera derivar en un primer corte que se excediera de los minutos presupuestados. Es por esta razón que pasamos a la etapa rodaje considerando la posibilidad de cortes dentro de los planos largos. Procuramos construir unidades dentro de los planos secuencias que después pudieran ser fragmentadas. Nos mantuvimos abiertos a la posibilidad de incluir elipsis y cortes dentro de estos planos largos para disminuir la duración final, siempre y cuando mantuvieran la esencia del plano.

Otro componente importante del montaje en su etapa de propuesta eran las secuencias de fotos, éstas querían imitar el funcionamiento de la memoria, siendo sutiles y revelando lentamente la historia. Lo que queríamos lograr con el montaje de estas fotos no era explicitar la historia ni hacerla obvia. El diaporama buscaba lo mismo que la historia: ser sutil. Las fotos no nos deletrearían específicamente el contenido de la historia, sino que nos pondrían en el lugar del personaje y en su mirada subjetiva. A través de las claves que nos entrega Román y la mirada constante de éstas fotos, el espectador tendría que descifrar la historia.

En el momento del rodaje tratamos de mantenernos fieles a la propuesta de montaje anterior. Realizamos planos de larga duración, tiempos muertos y momentos cotidianos. Se trató de privilegiar por igual los planos que entregaban información para la historia, al igual que los que entregaban contexto a la vida del personaje. Por esto mismo, la duración del material grabado fue de siete horas ya que se grabó cada momento silencioso y contemplativo que se creaba en el set. Aunque inicialmente la idea fue evitar la fragmentación, igual se realizaron varias tomas desde distintos ángulos. La idea era elegir posteriormente en la sala de montaje los planos que servirían más a la historia y los que tuvieran un mejor nivel de actuación.

El primer corte se constituyó fielmente de acuerdo al guión. Se utilizaron todos los planos grabados para todas las escenas. Se dejaron grandes espacios sin acciones relevantes y tiempos muertos. Los recorridos del personaje y los planos contemplativos abundaban en el primer corte. La duración aproximada del primer corte fueron 26 minutos.

Rápidamente se volvió claro que el riesgo que evaluamos a la hora de realizar la propuesta de montaje se había vuelto una realidad. La duración era más larga de lo que deseábamos, el ritmo del corto no funcionaba bien, los planos muertos eran demasiados y la historia se hundía en la cotidianidad. Se tardaba mucho en introducirse el conflicto, pasando casi 8 minutos en presentación del personaje y sin ningún atisbo de conflicto. Se hizo claro que la propuesta inicial de montaje no servía para un cortometraje como este. La sutileza y tranquilidad que habíamos previsto se potenciaba junto con la historia casi escondida y difícil de revelar, quedando todo confuso y monótono.

Llegamos a la conclusión de que una historia tan sutil, con muy pocas claves para ser entendida, debía ir acompañada de un ritmo más ágil. De esta forma se mantendría al espectador interesado y tratando de resolver un conflicto que debía hacerse más obvio y no diluirse en el montaje. Fue así que decidimos emplear la elipsis como elemento principal del corto, despegándonos por completo de la idea de transparencia que quisimos en un principio.

La elipsis vendría a ocupar un papel muy importante en los próximos armados del cortometraje. Decidimos eliminar gran parte de los planos contemplativos y tiempos muertos. Por ejemplo, los recorridos del personaje por el caracol, el personaje despertando en la mañana y contemplando la ventana, las caminatas por la calle, entre otros. Aún así, no quisimos perder por completo esta idea inicial que creímos podía enriquecer el corto. Es por eso que en momentos particulares vemos al personaje consigo mismo, contemplando y pensando, al mismo tiempo que el espectador, tratando de darle tiempo a ambos de descifrar los hechos. Como por el ejemplo el momento en que el personaje decide fumar un cigarro en el caracol o cuando contempla negativos en la ventana de su casa al atardecer.

Aún así, la elipsis pasó a tener un rol principal en el cortometraje. Quisimos eliminar todo lo obvio de la historia, para así mantener al espectador pensando y preguntándose por lo que sucede. El corto funciona bajo la lógica de que lo que sucede en una escena, será entendido en la siguiente. Por ejemplo: cuando Román va a casa de su madre, mete la mano en una maleta y vemos que va a sacar algo. No es hasta la siguiente escena en el Metro Tren que entendemos que fue a casa de su madre a buscar el sobre de negativos que ahora tiene en la mano. Esto mantiene al espectador razonando constantemente tratando de entender la historia. También le entrega un ritmo ágil que hace al corto mucho más interesante.

La escena final constituyó un momento difícil de descifrar. Quisimos que este fuera el primer momento en que el personaje y su padre se encuentran, tanto personalmente como en pantalla. Es por esto que nunca los vemos a ambos en un mismo plano anteriormente, ni en el momento de la persecución. Es aquí donde finalmente se encuentran y quisimos reflejar eso en el montaje también. El primer armado de esta escena parecía muy superficial, las miradas eran muy directas y resultaban poco creíbles. Finalmente decidimos que la escena necesitaba algo que estuviera entre los personajes, algo que los dejara más ocultos y no tan enfrentados. Fue así como introducimos el partido y los goles, al mismo tiempo que la conversación de Leo con sus amigos. Elegimos miradas más sutiles y finalmente decidimos terminar el cortometraje con Leo, pasando de un punto de vista al otro, tratando de demostrar que Román ya está satisfecho y decide irse, mientras que Leo es el que quedará con la duda y inquietud que vimos afectar a Román durante todo el cortometraje.

Los diaporamas de fotos sirvieron perfectamente a su propósito, se constituyeron como la clave para entender, no sólo la historia, sino al personaje. Nos entregan una subjetividad de Román

que no encontramos en ningún otro momento de la historia. De alguna forma podemos ver lo que él ve y fijarnos en lo que él quiere resaltar, entendiendo lo que es importante para él y por lo tanto para la historia. Nos entrega una ventana al pasado de Román, nos revela la importancia de este hombre misterioso y finalmente nos entrega las pistas para poder seguir avanzando con la historia y revelando el secreto.

La escena del baño fue algo que no previmos en la propuesta inicial. Aparte de los diaporamas este es otro momento donde podemos vislumbrar la subjetividad de Román. Donde a través de sus ojos y sus gestos podemos entender lo que le está sucediendo y donde finalmente se hace vulnerable. Es por eso que el montaje en esa escena difiere del resto del corto, es errático y violento lo cual trata de imitar las emociones y el proceso que Román está atravesando internamente.

Finalmente nos encontramos con un corte final de aproximadamente 15 minutos, que nos presenta una historia sutil y escondida, que nos entrega lo justo y necesario para poder descifrarla y entender a Román.

3. LA ELIPSIS

Normalmente concebimos la elipsis como un salto de tiempo o espacio. Se asume que en el cine la elipsis es necesaria para poder omitir momentos innecesarios en el relato y así tener una narración más fluida que muestra sólo los momentos importantes. Se define a la elipsis como un “salto espacio-temporal, co-texto eliminado de la visualización pero supponible y reconstruible por el espectador”¹³

Encontramos este tipo de elipsis en todas las películas. Vemos a un hombre que comienza a bajar las escaleras y luego lo vemos al final de ellas. Nunca lo vimos bajar pero la mente es capaz de entender lo que sucedió para así avanzar con la historia. El cine no comenzó de esta forma. Antes de que existiera el montaje, cuando el cine dio sus primeros pasos con los Hermanos Lumiere, la idea de la elipsis no era concebible. Una vez que llegó el montaje la elipsis se presentó como una posibilidad y la mente se fue poco a poco adaptando a la idea de la omisión de tiempo y espacio en las películas. La elipsis entonces se convirtió en una herramienta de utilidad para narrar historias que tenían mayor duración que la que se podía mostrar en pantalla.

Pero, poco a poco, el lenguaje cinematográfico fue evolucionando y pronto nos encontramos con que los usos para la elipsis se fueron diversificando. La elipsis fue evolucionando y ya no sólo era una forma de acelerar el relato sino que ahora los directores y montajistas usaban la elipsis para ocultar otras partes del relato. Momentos que muchas veces eran vitales para la historia eran pasados de largo en una elipsis. La elipsis se convirtió entonces en un elemento narrativo y dejó de ser sólo un instrumento espacio-temporal.

El espectador tuvo que adaptarse a esto. Si fuera posible mostrarle una película actual a los Hermanos Lumiere seguramente sería difícil para ellos entenderla. El espectador se tuvo que involucrar más en las películas. Ya no se trata sólo de sentarse a ver una historia clara y precisa, ahora hay que descifrar lo que está ocurriendo porque nos están negando partes importantes de la información que el espectador debe descubrir por sí mismo. Esos casos en que “es más importante

¹³ GÓMEZ, Francisco. Lo ausente como discurso: La elipsis y el fuera de campo en el texto cinematográfico. [en línea] < <http://apolo.uji.es/fjgt/fueracam.PDF> > [consulta: 08 febrero 2011] pág. 1

lo no mostrado, lo sugerido, que lo que podemos ver”¹⁴ son momentos en que la mente del espectador se pone a prueba y comenzamos a armar un rompecabezas.

¿Qué hace posible que el espectador pueda gradualmente adaptarse a esto? ¿Qué hay en la mente de las personas que nos hace comprender y entender lo que se esconde? ¿Qué capacidad mental tenemos de unir puntos y pistas del montaje para entender lo que nos escondieron? Y ¿hasta que punto podemos entender y a partir de qué momento se vuelve imposible seguir descifrando?

Estas preguntas son las que intentaremos responder o vislumbrar una respuesta en este corto análisis. Para poder exponer ejemplos y aplicar la teoría nos basaremos en el cortometraje “El Hombre que Estaba Entre la Gente” para lo cual seguiremos de cerca su proceso de montaje. Este corto se constituye como un buen referente ya que está constituido en su mayoría por elipsis e información oculta. Mientras se realizaba el montaje se jugó con la idea de ocultar la mayor cantidad de información posible pero aún así tener una historia que pudiera ser entendida. Esto presentó un reto que al mismo tiempo dio paso a esta investigación: ¿cuánto podemos ocultar sin que la historia sufra? ¿Cuántos puntos debe haber para que el espectador en su mente pueda conectarlos y así entender la historia? y ¿de qué elementos en la mente depende esto?

A partir de estas preguntas se buscaron teorías que pudieran explicar la forma de entender y de percibir del ser humano para poder aplicarlas al montaje en general y a nuestro cortometraje en particular. La búsqueda nos llevó directamente a la psicología de la Gestalt y sus principios.

¹⁴ Ibid. pág. 8

4. PSICOLOGÍA DE LA GESTALT

La psicología de la Gestalt es una corriente que surgió en Alemania a comienzos del siglo XX. El término Gestalt proviene del alemán y aunque no tiene una traducción exacta se le puede definir como figura, estructura o configuración. Sus principales exponentes fueron Wolfgang Köhler, Max Wertheimer y Kurt Koffka.

El principal enunciado de esta corriente establece que los elementos que llegan a la mente a través de los canales sensoriales o los que llegan a través de la memoria son organizados por la mente de acuerdo a ciertas leyes. La manera en como organizamos la información que recibimos, ya sea a través de la percepción o de nuestra propia memoria, no es al azar ni fortuita, está debidamente organizada. El cerebro siempre va a intentar hacer la mejor organización posible de la información que reciba y esa organización será siempre determinada por estas leyes.

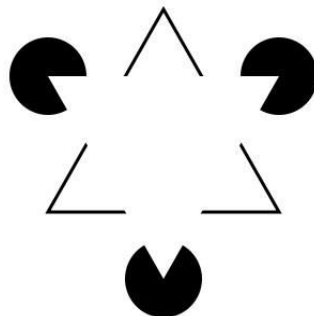
Wolfgang Köhler estableció que el todo es diferente a la suma de sus partes, refiriéndose al hecho de que lo que el cerebro percibe son totalidades y si cada parte es separada de esa totalidad va a perder la significación que tenía dentro de ese contexto. Cuando una parte es retirada de la totalidad su significación por separado no será la misma que tenía dentro de este contexto. Es por eso que el humano organiza la percepción como totalidades y esas totalidades se configuran de acuerdo a las leyes de la Gestalt. Podríamos decir que las partes de un todo están interrelacionadas de tal manera que el todo no puede ser desprendido de éstas mismas partes por separado.

Esta teoría es especialmente apropiada para el cine. Fácilmente podemos comprender como la Gestalt nos puede ayudar a comprender mejor las películas y por lo tanto el montaje también. Rudolf Arnheim lo expresó perfectamente: “Es evidente que para crear o comprender la estructura de una película o de una sinfonía hay que captarla como un todo, exactamente igual que la composición de una pintura. Hay que aprehenderla como una secuencia, pero esa secuencia no puede ser temporal, en el sentido de que cada una de las fases vaya desapareciendo al ocupar la siguiente nuestra conciencia: Es la obra entera la que ha de estar simultáneamente presente en nuestro pensamiento si queremos comprender su desarrollo, su coherencia, las interrelaciones que hay entre las partes”¹⁵

¹⁵ ARNHEIM, Rudolf. Arte y Percepción Visual: psicología del ojo creador. Madrid, Alianza, 2002. pág. 411

Para comprender bien las leyes de la Gestalt primero debemos entender a que llamamos percepción y como entendemos a través de ella.

Generalmente en nuestra vida diaria parece ser obvio que lo que percibimos es lo que verdaderamente existe físicamente. Vemos objetos distintos que son de variados colores y están a diferentes distancias unos de otros. Esto es lo que existe físicamente y lo igualamos a lo que percibimos. Pero a veces nos encontramos con situaciones en que la realidad perceptiva parece no tener correspondencia con la realidad física. Esas situaciones en las que expresamos que nos engañan los sentidos. Gaetano Kanizsa lo expresa en su libro Gramática de la visión “En el plano de la realidad perceptiva existen ciertos aspectos o relaciones que no siempre pueden explicarse haciendo una simple referencia a la existencia de ese aspecto o esa relación en el plano de la realidad física”¹⁶. Kanizsa lo ejemplifica con una figura:

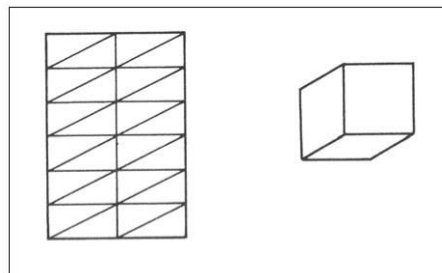


Esta figura llamada el Triángulo de Kanizsa nos ilustra la idea de que nuestra percepción nos comunica algo que no tiene una correspondencia en el plano físico. Verdaderamente no existe un triángulo blanco en la figura pero igualmente lo vemos. Esto nos demuestra que lo que existe no necesariamente se corresponde con lo que percibimos. Tomamos por sentado que la percepción es igual a la realidad, que la suma de las partes es igual al total pero no es así. Es gracias a esta posibilidad que la elipsis es posible como una figura narrativa dentro del montaje. Si solamente pudiéramos percibir exactamente lo que nos muestran las películas sin poder inferir más allá o

¹⁶ KANIZSA, Gaetano. Gramática de la Visión: percepción y pensamiento. Barcelona, Paidós, 1986. pág 12

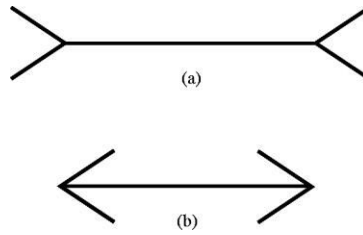
percibir lo que no necesariamente vemos, entonces seríamos incapaces de comprender una película o de inferir de lo que vemos aquello que no está, que muchas veces suele ser lo más importante. La capacidad de ver aquello que no está es un rasgo principal en la percepción del ser humano y es la herramienta más importante con la que puede contar el cine.

Otro fenómeno que ocurre al percibir se basa en todo lo contrario a lo anterior. A veces la figura puede estar ahí físicamente pero perceptivamente no la vemos. Un ejemplo de esto se ve en la siguiente figura representada en el libro “La Gramática de la Visión”:



El cubo, que al estar solo podemos percibirlo sin problemas, pasa a ser casi invisible al estar rodeado de otras estructuras. Esto representa otra característica de nuestra percepción. Dependiendo del contexto del objeto podemos percibirlo o puede pasar desapercibido. Esto se ve fácilmente reflejado en el cine. Una acción de un personaje puede pasar desapercibida dependiendo de la composición del plano o las cosas que puedan estar pasando a su alrededor. Al mismo tiempo una escena de gran significancia puede pasar desapercibida si el montaje la coloca en el momento equivocado de la historia. Volveremos sobre este tema más adelante.

Por último, otra característica de nuestra percepción que pone en duda la idea simplista entre la existencia física y la percepción se refiere a la existencia de diferencias entre el objeto físico real y la percepción que tenemos de él. Por ejemplo:



En esta figura llamada la Ilusión de Müller-Lyer la percepción nos indica que (a) es mayor que (b) cuando en realidad tienen la misma longitud. Dependiendo de cómo se nos presentan las realidades físicas podemos percibir las distintas a como verdaderamente son.

Todos los ejemplos anteriores nos demuestran que la percepción es un proceso mucho más complejo que simplemente ver el mundo físico. Va más allá de mirar y automáticamente comprender. La percepción tiene sus reglas y su organización particular dentro de la mente humana. El cerebro tiene sus leyes a través de las cuales organiza lo que vemos, lo cual no necesariamente se corresponde con la realidad. Este postulado nos lleva a preguntarnos, ¿de qué manera organizamos las cosas en la mente? ¿cómo manejamos la información que nos llega? Al tratar de obtener estas respuestas también nos acercamos a entender un poco mejor de que manera ellas influyen en el cine y sobre todo en el proceso del montaje. Queremos entender mejor las razones por las cuales percibimos las películas del modo en que lo hacemos y quizás de esta manera podremos vislumbrar la razón por la cual somos capaces de entender una elipsis y de unir los puntos en un montaje para finalmente entender una película. Esto podrá ayudarnos a entender el por qué una escena no produce el mismo efecto si es colocada al principio o al final de la película y hasta por qué a veces las elipsis no funcionan. Con suerte hasta podríamos vislumbrar en el futuro un método a través del cual basemos nuestro montaje en las leyes de la Gestalt, ayudando así a crear películas que se basen en las leyes de la percepción.

5. LEYES DE LA GESTALT

Con el propósito de entender la manera en como el cerebro organiza la percepción la Gestalt determinó ciertas leyes a través de las cuales funciona la organización de lo que vemos.

-Ley de la figura y fondo: la figura es un elemento que existe en el espacio que se diferencia de otros objetos, en cambio el fondo es todo aquello que no es figura y que al contrastarse con ésta tiende a desaparecer. Cuando percibimos siempre vemos figuras y fondos. Tendemos a ver “recortes” que son las figuras, a las cuales prestamos atención y el espacio que las soporta: el fondo, que tiende a ser de menor jerarquía. El par figura-fondo constituye en conjunto una Gestalt. El cerebro la percibe como una totalidad, por lo tanto, no existe figura sin fondo. Siempre percibimos a estos dos elementos interrelacionados. Algunas veces la mente no sabe distinguir bien entre la figura y el fondo porque varios elementos se nos imponen como importantes y no sabemos cual ver. Esto sucede, por ejemplo, con las obras de arte abstracto ya que nuestra mente trabaja continuamente para darle un sentido a la obra y asignarle una figura y un fondo aunque realmente no haya una definición exacta de ambos.

En una misma imagen podemos encontrar que emergen diferentes figuras de lo que antes era un fondo. Lo mismo puede suceder en el cine. Por lo general estamos fijando nuestra atención en el personaje que suele ser la figura. Pero a veces detrás del personaje o en otro lugar del plano puede estar ocurriendo otra cosa. Cuando nos fijamos en ella el personaje pasa a ser fondo y lo que tiene nuestra atención pasa a ser figura.

En las películas la ley figura-fondo puede significar que si no sabemos delimitar bien ambos el espectador puede confundirse, fijándose en el fondo de la historia en vez de la figura. Es por eso que tenemos planos detalle, para enfatizar cual es nuestra figura. Muchas veces un detalle puede pasar desapercibido en un plano amplio pero si nos acercamos hacemos más fácil para el espectador la delimitación de figura-fondo, dándole importancia a lo que se necesita comunicar.

Por ejemplo, en nuestro cortometraje al comienzo tenemos escenas que son demostrativas del trabajo del personaje. Lo vemos trabajar con negativos e ir a su lugar de trabajo que también incluye a los negativos. En un comienzo éstos negativos son un “fondo” del personaje, son un elemento con el cual él trabaja pero no pasan de ser más que anecdóticos en la presentación del personaje. Lo mismo sucede con las fotos en la pantalla. Son parte del trabajo, son el “fondo” en la vida el personaje. En cambio, cuando empezamos a ejercer especial atención sobre los negativos y

las fotos ellas pasan a ser un elemento determinante de la historia y se convierten en lo importante. Dejan de ser fondo y se convierten en figura gracias al hincapié que se hace en ellos.

Mientras menos clara es la definición entre figura fondo más el espectador tiene que tratar de adivinar y, por lo tanto, más especulará y proyectará contenidos inconscientes en la figura. Debemos tener cuidado de delimitar bien la figura-fondo si queremos evitar llevar al espectador por el camino equivocado.

-Ley de cierre: para el cerebro las formas que están terminadas y que son completas son más placenteras y estables, por lo tanto, el cerebro tenderá a completar con la imaginación las figuras que encuentre incompletas. Cuando vemos un círculo que no está cerrado, el cerebro tiende a cerrar ese espacio restante y a llamarlo “círculo” igualmente, aunque estrictamente sea una curva porque no está cerrado todavía. El cerebro prefiere las formas completas y acabadas. Esta es la razón por la cual el cerebro tiende a sacar conclusiones aunque no tenga todos los detalles para concluir correctamente. El cerebro prefiere definir, aunque sea a priori, a quedarse con los hechos a la mitad.

La ley de cierre es una de las principales razones por la cual el cerebro es capaz de entender una elipsis. De la misma manera en como asumimos que una línea casi cerrada es un círculo, podemos asumir que un hombre que comenzó a bajar las escaleras y después va saliendo por la puerta terminó de bajar las escaleras antes de salir y no saltó en el tiempo. El cerebro automáticamente rellena el espacio vacío y podemos continuar viendo la película sin duda alguna de lo que recién sucedió.

Pero esta ley sólo explica la capacidad de suplir el vacío que deja una elipsis simple como la mencionada anteriormente, un hecho que está incompleto pero que igualmente conocemos en su mayoría. Las elipsis más complejas, como por ejemplo aquellas que esconden un punto importante en la trama, dependen de otras leyes de la percepción.

Un tema importante que refiere a las películas de acuerdo a esta ley es la presencia de los finales abiertos. Por lo general el espectador tenderá a sentirse incómodo ante un final abierto. No podrá mantenerse inmune frente a él y buscará a toda costa completar esta “figura incompleta”. Esto es una herramienta útil ya que como los finales invitan a ser cerrados por el espectador, tienden a quedar más presentes en su mente. En “El Hombre que Estaba Entre la Gente” tratamos de aprovechar esta ley al dejar la escena final un poco inconclusa. No entendemos por qué Román

decide irse ni que pasa por la mente de Leo mientras ve a Román salir del bar. Pero esto le da al espectador la capacidad de discernir por sí mismo las razones y, por lo tanto, nuestra intención es que el corto quede en las mentes de las personas después de que lo hayan terminado. Se busca que el misterio continúe y se haga así más interesante. Un final abierto puede ser interesante y llamativo, pero también puede ocurrir que si el final es tan inconcluso que el espectador no puede aplicar esta ley ni unir los puntos para cerrar la figura como a él mejor le parezca, entonces puede ser desagradable y puede quedar con una mala imagen de la película.

-Ley de Proximidad: el cerebro tiende a agrupar los elementos que se encuentran próximos entre ellos. Es más probable que el cerebro elija como elementos de una misma unidad a aquellos que están próximos entre sí. Esto puede constituir una dificultad para discernir entre las relaciones entre los objetos porque, a veces, aunque nunca se sugiera que dos elementos están conectados por su simple cercanía pueden ser considerados iguales erróneamente.

Para el montaje esto toma especial importancia a la hora de ordenar las escenas y los planos. Aunque el montajista no tenga intención de unir dos escenas si una antecede a la otra es probable que se juzgue a la segunda escena por lo que recientemente vimos en la primera. Por ejemplo en “El Hombre que Estaba entre la Gente” tenemos dos escenas en las cuales vemos al protagonista hablando por teléfono. Una de ellas pretende ser sólo de contexto. Es la escena en la que el personaje contesta para responder que esa persona ya no vive allí. De acuerdo al guión esta escena era una de las primeras y sucedía antes de que el personaje fuera al trabajo por primera vez. Era una escena de contexto para entender un poco más la vida del personaje. Bajo ese contexto y entre esas escenas funcionaba bien. Más adelante, por razones ajenas a esa escena, decidimos que no era adecuada para ese momento por lo cual se resolvió cambiar la escena para más adelante en el corto. Se colocó después de la escena en la que el personaje llama por teléfono a su padre. Al colocarla después de esa acción automáticamente el espectador asumía que la segunda vez que sonaba el teléfono la llamada estaba relacionada con el padre de Román. No habían indicios de eso, el diálogo no cambiaba y el personaje no daba pistas de que la llamada tuviera referencia al padre pero igualmente se interpretaba de esa manera y parecía como una falsa pista dada al espectador el cual seguía esperando que ocurriera algo relacionado con esa segunda llamada. Finalmente encontramos un nuevo lugar para la escena, separada de la otra llamada telefónica, y al no estar próximas el espectador ya no las relacionaba.

Aunque puede ser un riesgo de esta forma la proximidad también puede trabajar a favor de la historia. En un comienzo la primera escena de Román escaneando negativos era seguida por un momento de tranquilidad a la mañana siguiente en la que el personaje se tomaba un tiempo para sí

mismo. Luego de esto venía la correspondiente ida al lugar de trabajo. Al estar separadas las escenas del escaneo de negativos y la del local fotográfico era más difícil entender cual era el trabajo de Román. Hubo personas que se confundieron y no lograron unir una escena con la otra. Se decidió entonces pasar del escaneo de negativos a la escena en que Román va al local de fotos. De esta forma se le hacía fácil al espectador juntar ambas acciones y entender cual era el trabajo de Román.

-Ley de similitud: cuando varios elementos son similares el cerebro tiende a agruparlos. Los considera parte de un mismo grupo o estructura. Esta ley es importante para los seres humanos porque nos ayuda a entender lo desconocido. Cuando vemos algo por primera vez quizás no sepamos exactamente que es pero lo asociamos con algo similar y así podemos entender fácilmente el mundo. Por ejemplo: al encontrarnos un objeto con ruedas que jamás habíamos visto antes el cerebro lo asocia con otros similares y podemos catalogarlo mentalmente como un medio de transporte aún sin haberlo visto antes. Esta ley nos hace familiar lo desconocido.

Puede ser muy útil cuando queremos catalogar lo desconocido pero también funciona como un obstáculo. Esta ley nos lleva al prejuicio ya que lo primero que hacemos es catalogar las cosas de acuerdo a los pocos datos que vemos. Esto nos puede llevar a un error de juicio al considerar todo de una misma clase basándonos sólo en las apariencias.

Esta ley juega un rol importante en el cine en el ámbito de los géneros cinematográficos. Cuando vemos una película generalmente conocemos de antemano su género y la agrupamos con el resto de las películas de la misma categoría que hemos visto anteriormente. Nos proporciona un código para ver las películas y las juzgamos de acuerdo a ese código. Esperamos que una comedia nos haga reír porque la asociamos con las otras películas de comedia lo cual nos entrega una pauta para ver películas. Normalmente el espectador puede ser decepcionado si ve una película esperando cierto resultado y obtiene otro. Es por eso que debemos tener cuidado de no decepcionar al espectador o darle falsas pistas.

Hay películas que juegan con este prejuicio, mezclando géneros y dándole al espectador algo inesperado. Puede funcionar bien y convertirse en un rasgo interesante pero al hacer una película nunca debemos olvidar que la mente del espectador funciona agrupando las películas por similitud y espera algo específico de ellas. Es algo que debemos conocer y tener al tanto, así sea que decidamos cumplirlo o romperlo.

-Ley del destino común: los elementos que se desplazan en la misma dirección tienden a ser agrupados bajo la misma categoría. Si la ley de la similitud agrupaba elementos de acuerdo a como eran, esta ley reúne los elementos de acuerdo a lo que hacen. Dos elementos que pueden no ser iguales uno con otro pueden ser considerados parte de la misma categoría si ambos van en la misma dirección, si hacen lo mismo y si funcionan de la misma manera.

Esta ley nos ayuda a entender mejor las acciones de los personajes y a deducir de ellas lo que muchas veces no se nos dice explícitamente. Cuando conocemos la meta de un personaje muchas veces no comprendemos sus acciones ni las razones detrás de ellas pero asumimos que tienen un fin común y, por lo tanto, las colocamos dentro de la misma categoría y se nos hace más fácil entender la historia. Si sabemos que un personaje quiere lograr cierta meta vamos a asociar sus acciones con ese propósito tratando de encontrarle un significado bajo esa lógica. Si no hubiera un fin común para las acciones sería más difícil entender al personaje y a la historia misma.

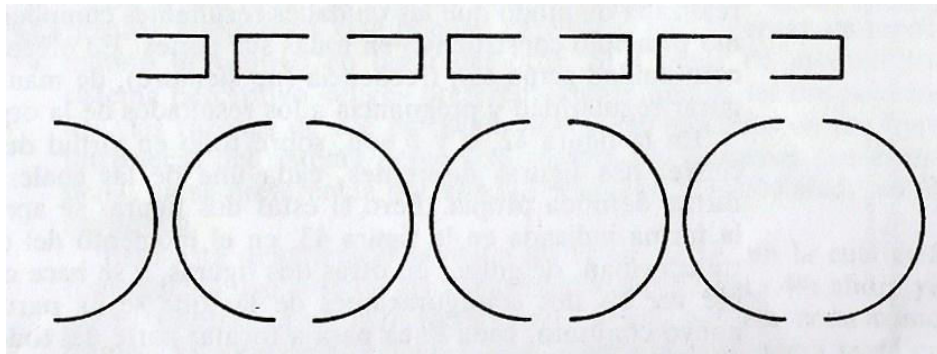
En “El Hombre que Estaba Entre la Gente” una vez que sabemos que el personaje quiere encontrar a su padre asociamos todas sus acciones a la búsqueda de este padre. Entendemos la razón por la cual constantemente busca entre los negativos, por la cual va a la salida de este colegio, por qué va al bar, etc. Agrupamos las acciones de acuerdo al fin común y entendemos que todas se mueven hacia el mismo lugar.

-Ley de la buena forma: los elementos que son percibidos por el cerebro tienden a ser organizados de la manera más simple posible, tratando de lograr la configuración más estable, simétrica y regular. El cerebro intentará organizar la percepción de la mejor forma posible incluyendo perspectiva, volumen, profundidad, etc. Esta ley involucra todas las anteriores porque el cerebro las usará a todas tratando de lograr formas cerradas, continuas, con buena definición figura-fondo, etc. Esta ley toma todas las anteriores y explica la necesidad de la mente de lograr la mejor forma posible.

Esto muchas veces se refleja más allá que en simples figuras geométricas o dibujos. Cuando vemos un proyecto inacabado, como una casa sin terminar, muchas veces proyectamos en ella lo que será cuando esté acabada. Imaginamos los pedazos que faltan y la completamos en nuestra mente. Lo ambiguo e incompleto le da a la mente una sensación de incomodidad, el cerebro tratará siempre de completar y arreglar lo que ve para no quedarse con las cosas incompletas ya que se sentirá insatisfecho.

Esta ley, que es la principal representante de todas las anteriores y que resume en sí misma todo lo que el cerebro realiza con respecto a la percepción, es la explicación de por qué podemos comprender las elipsis. Cuando vemos una historia que no ha sido explicada por completo y que no nos han dado los elementos para comprenderla en su totalidad nuestra mente enseguida comenzará a unir los puntos y rellenar los espacios en blanco, porque se siente incómoda si no tiene el cuadro completo. Este “relleno” de los espacios se hará de acuerdo a todas estas leyes. Agrupará las cosas similares, se centrará en las figuras, asociará las cosas que hagan lo mismo y completará los datos incompletos. Todo esto con el fin de lograr la figura más completa y estable posible. Buscará la “teoría” más adecuada y la especulación más satisfactoria. El cerebro no se satisface con un par de insinuaciones sino que tomará éstas y las hará completas. Mientras más datos se le entrega a través de la película los seguirá sumando a su percepción y los arreglará en donde le parezcan más razonables. Esta es la forma en que el cerebro está programado para organizar la percepción que le permite a los cineastas omitir lo que deseen en las películas.

Por lo tanto podemos decir que éstas leyes trabajan todas juntas para lograr la mejor forma posible. Aún así pueden existir momentos en que ellas se contradigan. Puede chocar una ley con otra y ambas pueden funcionar para organizar el mismo elemento. En éstos casos el cerebro tiene cierta jerarquía en la cual ciertas leyes toman protagonismo por encima de otras.



Por ejemplo: en la figura anterior -extraída de “La Gramática de la Visión” de Gaetano Kanizsa- nos encontramos con que el cerebro prefiere ver círculos incompletos antes que dos líneas curvas que se encuentran una junto a la otra que forman una especie de “x”. De la misma manera en los dibujos de arriba el cerebro prefiere ver rectángulos incompletos antes que formas de “c” una junto a la otra. En este caso la ley del cierre se impone por sobre la ley de la proximidad.

Dependiendo del caso el cerebro decidirá que ley prevalecerá pero siempre tendrá el fin común de lograr la mejor forma posible. Al cerebro le parece más regular y estable la figura de un círculo que la figura de una posible “x”, es por esto que prefiere liderar con la ley del cierre que la de proximidad. El círculo es una figura más regular y estable y por lo tanto el cerebro la prefiere.

6. EXPERIENCIA PASADA

Las leyes anteriores son preponderantes a la hora de organizar la percepción pero si fueran únicamente ellas las que rigen al cerebro el fenómeno de percibir sería simple, calculable y podríamos fácilmente comprender lo que la mente entenderá a priori. Claramente no es así. Esto se lo debemos a la experiencia personal. Kanizsa lo describe detalladamente en su libro Gramática de la Visión: “La experiencia pasada desempeña un papel enorme, para no decir preponderante, en la integración mental de los datos perceptivos producidos por la elaboración primaria. Estos datos perceptivos son interpretados, dotados de significado, a través de procesos inferenciales, basados en su mayor parte en todo lo que conocemos de los objetos de nuestro mundo y de su comportamiento”¹⁷ El cerebro, aparte de obedecer a todas las leyes anteriores, también tenderá a organizar las cosas de acuerdo a una mayor familiaridad con los objetos que perciba. La familiaridad tendrá espacial injerencia a la hora de percibir y analizar esa percepción.

La subjetividad del espectador tendrá un papel importante a la hora de interpretar lo que percibe. Es cierto que todos percibimos bajo las mismas leyes pero los parámetros y la manera en que después juzgamos esas percepciones dependerán de cada caso individual y de las experiencias que la persona haya tenido durante su vida, además de su cultura y su nivel intelectual. Es aquí donde entramos a un terreno difícil, donde ya no tenemos leyes por las cuales guiarnos y donde todo puede ocurrir. Es por esto que, aún cuando tomemos precauciones para que nuestra película sea entendida, puede haber personas que no comprendan la historia u otras que hasta les parezca muy obvia. Al mismo tiempo la subjetividad del propio director o montajista también juega un rol importante ya que ellos decidirán bajo sus propias experiencias lo que es o no adecuado.

Al encontrarnos con una elipsis esta situación es fundamental. Al espectador le corresponde llenar los espacios vacíos en la historia y para ello debe suplirlos con su propia experiencia. “El nivel de sugerencia permite que el espectador supla los elementos diegéticos ausentes; ahora bien,

¹⁷ Op. Cit. KANIZSA, Gaetano. Gramática de la Visión: percepción y pensamiento. Pág 304

no nos encontramos ante una imposición de sentido, es la propia imaginación la que generará, de acuerdo con sus relaciones dialécticas con el universo presentado, un constructo”¹⁸

Aún así no podemos esperar que el espectador sepa cual es el camino correcto si no se lo indicamos previamente. Para que el espectador construya esta suposición de la manera en que esperamos es necesario que nosotros le demos las pistas necesarias y lo llevemos por el rumbo correcto para que finalmente él pueda inferir adecuadamente. Esta es nuestra misión y, para lograr eso, es importante tener en cuenta las leyes anteriores. La forma en como lograremos hacer una película entendible y la utilidad que tendrán las leyes anteriores será el construir un camino bien iluminado que el espectador pueda caminar por su cuenta sin perderse y que finalmente llegue al lugar en donde nosotros queríamos llevarlo desde un comienzo.

Si las leyes de la percepción son bien aplicadas al cine y al montaje nos pueden ayudar a construir una historia interesante. Pueden aportar a la narración y salvarnos de cometer un error de información que puede producir un error de comprensión. Nos pueden ayudar a contar nuestra historia de maneras interesantes sin necesariamente arriesgarnos a pasarnos del límite y caer en la falta de información. También nos pueden ayudar a evitar elipsis inentendibles, ya que si nos guiamos por ellas, podremos inferir cuando el cerebro no será capaz de unir los puntos para lograr la comprensión que se necesita.

Esto es algo que Kanizsa llama el desenmascaramiento, refiriéndose a que al esconder algo siempre se debe mantener la oportunidad de volver a encontrarlo. Cuando podemos desenmascarar lo que hemos ocultado entonces se podrá rearmar con los elementos suficientes. Pero cuando algo deja de ser reconocible y se pierde en su ocultamiento ya no lograremos re-armarlo de nuevo y ese algo dejará de existir. Es por eso que debemos ser cuidadosos de conocer los límites del enmascaramiento de la percepción, ya que si vamos más allá lo que escondimos dejará de existir. Podemos usar la herramienta de la elipsis para la narración pero si la usamos tanto que la percepción no es capaz de unir los puntos y volver a encontrar la verdad, entonces la historia se diluye y no existe.

¹⁸ Op. Cit. GÓMEZ, Francisco. Lo ausente como discurso: La elipsis y el fuera de campo en el texto cinematográfico. pág 8.

7. CONCLUSIONES

Las reflexiones anteriores no pretenden de ninguna manera ser exhaustivas o definitivas. El propósito de este texto es comentar la posible conexión que puede existir entre el campo del cine y el de la teoría de la Gestalt. La idea era explorar la posibilidad de lograr una conexión entre estos dos campos en el futuro que nos pueda traer investigaciones y experimentos, los cuales eventualmente podrían ayudar a mejorar el cine y el montaje.

Podemos concluir que, basándonos en la experiencia recogida del montaje de “El Hombre que Estaba Entre la Gente”, las leyes de la percepción tienen una especial relevancia a la hora de comprender lo que vemos, ya sea en las cosas de la vida diaria o en los montajes cinematográficos. Gracias a ellas podemos entender la manera en que el cerebro organiza lo que vemos y también podemos entender cómo el cerebro entiende e intuye aquello que no ve o que no se le presenta como obvio. Al mismo tiempo podemos comprender la importancia que juega la persona como individuo en este proceso que nos lleva más allá de una teoría hasta la imaginación de las personas. Creemos que se podrían obtener buenos resultados de la fusión de ambas disciplinas para lograr nuevos y mejores métodos de narración y evolucionar en la forma de contar historias, algo que para el cine es fundamental. Debemos aprovechar la capacidad que tenemos de entender la forma en que pensamos para después poder aplicar este conocimiento a lograr mejores resultados en todas las áreas de nuestra vida, y el cine es una de esas áreas que se puede beneficiar grandemente de conocer a nosotros mismos.

BIBLIOGRAFÍA

ARNHEIM, Rudolf. Arte y Percepción Visual: psicología del ojo creador. 2ª ed. Madrid, Alianza, 2002. 514p.

GÓMEZ, Francisco. Lo ausente como discurso: La elipsis y el fuera de campo en el texto cinematográfico. [en línea] < <http://apolo.uji.es/fjgt/fueracam.PDF> > [consulta: 08 febrero 2011]

HAMLIN, D.W. The psychology of perception: a philosophical examination of Gestalt theory and derivative theories of perception. London, Routledge & Kegan Paul, 1957. 120p.

KANIZSA, Gaetano. Gramática de la Visión: percepción y pensamiento. Barcelona, Paidós, 1986. 355p.

KOFFKA, Kurt. Principios de la Psicología de la Forma. 2ª ed. Buenos Aires, Paidós, 1973. 792p.

KOHLER, Wolfgang, KOFFKA, Kurt, SANDER, Frederick. Psicología de la forma. Buenos Aires, Paidós, 1963. 130p.

METZ, Christian. Lenguaje y cine. Barcelona, Planeta, 1973. 349p.

CAPÍTULO IV

El sonido y sus posibilidades en *El hombre que estaba entre la gente*

CAROLINA KUHLMANN FEHLANDT

1. INTRODUCCIÓN

El presente trabajo busca organizar una reflexión en torno a los papeles que puede adoptar lo sonoro en la obra audiovisual. Debido a que éstos pueden ser muchos, y variar de una obra a otra, este trabajo no busca erigir una hipótesis universal sobre la función del sonido fílmico, sino que intenta, desde distintos ángulos, preguntar por sus características y posibilidades. El campo en el que se realiza la reflexión está principalmente acotado al cortometraje *El hombre que estaba entre la gente*, cortometraje realizado y presentado como proyecto de título.

Al revisar la estructura de este trabajo, encontramos que está dividido en dos partes. La primera consiste en el relato del proceso de realización del cortometraje *El hombre que estaba entre la gente*. Aquí se realiza la descripción de la etapa de preproducción, rodaje y postproducción de este cortometraje.

La segunda parte comprende una investigación y análisis del sonido fílmico, basado en el material sonoro del cortometraje realizado. Este análisis está dividido en cuatro apartados que observan lo sonoro desde ángulos diversos. Estos apartados, llamados *Sonido e Imagen*, *Voz y Ruido*, *Ruido y silencio* y *Fuera de campo sonoro* se centran en cuatro temas diferentes entre sí, pero mantienen en común el que destacan características importantes del armado sonoro del cortometraje analizado. También, en distintos puntos de estos apartados, se relacionan los análisis con los métodos prácticos de realización descritos en la primera parte del trabajo.

Al final de este trabajo, puntualmente en las conclusiones, se hacen evidentes las correlaciones entre los cuatro apartados de análisis del sonido. Se forma así una conclusión unitaria en la que se muestran los elementos de mayor importancia en la estructura sonora final del cortometraje *El hombre que estaba entre la gente*.

2. DESCRIPCIÓN DEL PROCESO DE REALIZACIÓN DE LA OBRA AUDIOVISUAL

2.1 Proceso de elaboración de la propuesta de sonido

El proceso de elaboración de la propuesta fue bastante lineal. Desde el inicio hasta el final de este proceso se mantuvieron las mismas premisas para la estructuración del sonido, y solo varió en detalles, que se iban agregando progresivamente dependiendo de los cambios del guión. Finalmente la propuesta tomó una forma definitiva, la cual solo se puso en cuestión al momento de empezar el proceso de postproducción.

En cuanto a su contenido, la propuesta de sonido se elaboró en base a un concepto general, que se esperaba que fuera el articulador de toda la estructura sonora del cortometraje. Éste concepto es el de las *presencias* y era definido como aquello que está ahí, influye de cierto modo, pero no es directamente abarcable. Se concibió que el armado sonoro estuviera compuesto por tres niveles distintos. El primero correspondería a todo sonido que proviniera de una fuente situada en el espacio mismo en el que transcurría la escena. Esto, por ejemplo, correspondería a diálogos o ruidos producidos por el personaje principal. El segundo nivel agruparía una serie de sonidos que provendrían de espacios próximos al lugar en el que transcurriría la escena. Por ejemplo, todo ruido proveniente de un departamento vecino.

El tercer nivel estaría compuesto por los ambientes sonoros en general. El concepto de presencias correspondería a los sonidos situados en el segundo nivel, y se le dio este nombre, porque serían situaciones audibles que estarían presentes, pero no atañerían a la narración principal. Éstas no fueron concebidas como ambientes sonoros, sino como situaciones complejas que se nos comunicarían por el oído, como, por ejemplo, discusiones o reuniones sociales. Esta concepción sonora se apoyaba en que el cortometraje, desde la escritura de su guión, contenía muy poco diálogo, por lo que era más bien silencioso y con poca presencia de un “primer plano sonoro” o primer nivel.

En base a este concepto principal, se idearon tres líneas de tratamiento sonoro particulares. La primera se centraba en la construcción de los ambientes sonoros. Buscaba que los sonidos se percibieran desplegados en su espacio, y por lo mismo, tomaran la textura de éstos. Es por esto que se quería que los murmullos, las resonancias y el retumbar de los sonidos fuera predominante.

También se perseguía mantener, con ciertas excepciones, una atmósfera silenciosa, por lo que los sonidos debían ser rumores lejanos.

La segunda línea se basaba en crear relaciones entre distintos espacios y situaciones por medio del sonido. Esto, más concretamente, buscaba repetir ciertos sonidos, pertenecientes al segundo nivel, en distintas escenas para ligarlas entre sí. Se esperaba que estas referencias sonoras crearan asociaciones narrativas en el cortometraje.

La tercera línea de tratamiento sonoro correspondía a la contraposición de los espacios ruidosos y el silencio. Por medio del contraste que formarían espacios sonoramente colmados con aquellos con muy pocos y sutiles elementos sonoros, se apreciaría, por un lado, el silencio, y por otro la diferencia de naturaleza entre el lugar ruidoso y el silencioso.

Finalmente, el tratamiento sonoro cambió considerablemente en la etapa de postproducción. El concepto central se hizo insostenible, por lo que muchos elementos secundarios tampoco pudieron mantenerse intactos. Pero existen características que se mantuvieron y pasaron a ser los elementos que organizaron la estructura sonora completa. Este cambio lo abordaremos más adelante, en la descripción del proceso de postproducción.

2.2 Rodaje

El rodaje consistió en ocho jornadas de grabación. A lo largo de éstas existieron, gruesamente hablando, tres métodos distintos de grabación del sonido, los cuales hemos denominado *Registro con micrófono direccional e inalámbrico*, *Seguimientos* y *Grabación de sonido independiente a la imagen*. Sumado a estos métodos de grabación, todas las escenas fueron registradas sonoramente con el micrófono de la cámara, registro que servía como respaldo de la grabación en tarjeta que realizaba la mixer utilizada. Esta grabación sonora también es de utilidad como registro de ambientes y de planos sonoros generales de cada toma.

2.2.1 Registro con micrófono direccional e inalámbrico

El primer método de grabación, y ampliamente el más utilizado, fue el de combinar el micrófono direccional (o micrófono de caña) con uno o dos micrófonos inalámbricos (o lavaliers) dependiendo de la ocasión. El micrófono de caña siempre fue considerado como el micrófono principal, mientras los lavaliers cumplían funciones puntuales.

De éste modo se grabó durante la primera jornada, en la que se grabarían algunas de las pocas escenas con dos personajes. En un comienzo, se le puso un micrófono lavalier a cada

personaje, y con la caña se grabó el audio general. Luego se optó por usar un lavalier en un punto fijo, por ejemplo, en la mesa donde los personajes comían, para captar los sonidos puntuales producidos por éstos.

Este método de grabación también se utilizó en todas las escenas efectuadas en el edificio (más precisamente en el séptimo piso de un edificio localizado en Manuel Montt), el cual era la locación principal. En esta locación se realizaron tres jornadas de grabación, y en todas ellas sólo estaba presente un personaje. La locación del edificio se dividía a su vez en tres sublocaciones, las cuales eran: el pasillo, la sala de estar y la habitación.

Las escenas realizadas en el pasillo consistían en que el personaje caminaba por éste, abría la puerta de su departamento y entraba. En este espacio, ya que no había diálogos, se utilizó el micrófono de caña junto a la cámara, para captar los pasos. También se usó un lavalier, que a veces se situaba junto a la puerta del departamento y otras junto al ascensor, para captar sonidos específicos que producía el personaje al abrir la puerta o al salir del ascensor. En el pasillo había mucha reverberación del sonido y se escuchaban ruidos de los departamentos vecinos, los que fueron registrados ya que eran coherentes con la propuesta sonora previamente presentada.

En la siguiente sublocación, la sala de estar, se puso un lavalier sobre el personaje, y otro junto al computador, elemento clave de las escenas y objeto constantemente manipulado por el personaje. Dependiendo de la naturaleza de la toma, se conectaba uno u otro lavalier, y en algunos casos se usaban ambos. Este micrófono captaba la manipulación del computador y ruidos específicos como el clickeo o el scanner. En conjunto con estos micrófonos estaba siempre el micrófono de caña, que captaba el sonido general, el ambiente y los pasos del personaje.

En la habitación se usó el mismo sistema descrito anteriormente, solo que se privilegió el lavalier puesto sobre el personaje para captar la respiración.

En la tercera jornada de grabación, realizada en un caracol comercial ubicado en el centro de Santiago, se realizó la única escena del cortometraje que contiene diálogos. Ésta fue grabada con la misma metodología de uso conjunto de caña fija y lavaliers, pero la particularidad es que las palabras eran registradas en un ambiente sumamente ruidoso. Con un lavalier puesto en cada personaje, la grabación funcionó muy bien, pues estos micrófonos aislaban el ruido exterior, mientras que la caña captaba la conversación sumida en el ambiente.

La última locación en la que fue usado este sistema fue en la locación final, la cual era el interior de un bar. Ésta era la escena más concurrida, pues había dos personajes principales y

muchos extras. Aquí se puso un lavalier sobre cada personaje principal, y la caña fue utilizada para grabar el ambiente. Solo un personaje sostenía una conversación con otros, pero el contenido de la conversación no era de mayor importancia y debía fundirse con el ambiente. El gran problema que apareció hacia el final, es que en el bar fue prendido un televisor con la transmisión de un partido de fútbol. No era posible apagarlo, pues el bar estaba abierto al público que iba precisamente a ver el partido. Este ruido era coherente con la propuesta inicial, pero tan invasivo, que podía traer problemas para el manejo en postproducción. Finalmente no produjo mayores problemas en la posterior etapa.

2.2.2 Seguimientos

El segundo método de grabación utilizado, consistía en el seguimiento del personaje con el micrófono de caña. Esta metodología se basó en el modo de grabación de imagen, que consistía en un seguimiento del personaje con la cámara sobre un steady cam. También se le colocaba un lavalier al personaje seguido, pero el sonido principal era el captado por la caña. El steady cam, junto con quienes lo manipulaban, producía mucho ruido, pero se llegó a una posición en la que el micrófono de caña estaba dirigido solo a los pies del personaje y así se evitaban, en su mayoría, los otros ruidos.

Este método se utilizó en tres locaciones: el caracol comercial, las calles de Maestranza (secuencias que finalmente no fueron utilizadas en el corte final) y en las calles céntricas. En los tres lugares se utilizó el mismo sistema, con pequeñas diferencias. En el caracol, por ejemplo, hubo que abandonar esta metodología porque el espacio era muy estrecho y no había lugar para un seguimiento del personaje con el micrófono.

2.2.3 Grabación de sonido independiente a la imagen

Este método de grabación consistía en el registro de sonido de modo independiente al registro de la imagen, es decir, el sonido grababa algo distinto a lo que registraba la cámara, por lo que no había preocupación por la sincronía sonido/imagen, y a veces ni siquiera se captaba el mismo objeto o situación. Para esto se utilizó solo el micrófono de caña, y se realizó en condiciones específicas.

Una de las ocasiones en las que se grabó de este modo, fue en el caracol, luego de que la grabación de seguimiento no se pudo realizar. Se optó por ir a distintos puntos del caracol, y captar

ambientes del lugar. Fue muy útil, pues se registraron ambientes acordes a la propuesta sonora inicial, que luego podían ser utilizados en los seguimientos.

Otro ejemplo, son las escenas grabadas en el metro tren, que contaban con una dificultad agregada. Al no contar con el permiso oficial para grabar en éste, se debía pasar lo más desapercibidos posible. Es por esto que la imagen se grabó de modo independiente al sonido. Mientras se grababa, con la cámara, la escena en otro punto del vagón, se registraron los ambientes sonoros del metro tren, el sonido de sus puertas abriéndose y el paso del vagón sobre los rieles.

De este modo se grabó en dos situaciones distintas, una en el vagón lleno de gente durante el camino de ida, y la otra, en el vagón vacío, durante la vuelta. Esto también era coherente con la propuesta inicial, pues marcaba sonoramente la diferencia de los horarios de viaje del personaje.

La jornada realizada en el liceo se grabó casi en su totalidad de modo independiente a la cámara. Esto fue, en un primer momento, porque se estaba haciendo un registro fotográfico que no necesitaba grabación de sonido, por lo que se hicieron tomas de sonido ambiental. Luego, en las escenas posteriores, no se requería sonido sincrónico. El ambiente era de tal importancia, que se fijó la atención en éste, y se grabó sin tomar en cuenta la imagen. Finalmente se utilizó este modo de grabación para todos los registros de ambiente que se hicieron en todas las locaciones al terminar cada jornada de grabación.

2.3 Proceso de postproducción de sonido

El proceso de postproducción de sonido contó con dos etapas bastante definidas. La primera consistió en el trabajo más bien técnico de tomar el material sonoro registrado y seleccionar aquel que estaba en mejores condiciones, es decir, el más “limpio” de ruidos incidentales no deseados, o de mejor calidad de diálogos, por ejemplo. Esta etapa se realizó sin compañía del director y fue más breve que la segunda.

La segunda etapa consistió en todo el campo de incidencia que provee la postproducción para con el resultado final de la obra. Ésta se realizó con gran presencia del director, y es el momento en el que se complejizaron los ambientes, se crearon y dispusieron los foley (ruidos no pertenecientes al sonido directo que se agregan en la etapa de postproducción), se realizaron los doblajes y se definió finalmente el carácter que tendría el material sonoro del cortometraje. Es a esta segunda etapa a la que nos referiremos a continuación.

Después de la primera etapa, se contaba con un armado sonoro compuesto con material principalmente proveniente del sonido directo producido en el rodaje. Faltaba otorgarle al sonido el carácter descrito en la propuesta sonora. Para estos efectos, en primer lugar, se agregaron ambientes sonoros procedentes de bibliotecas de sonidos o grabados en otras instancias. Esto se hizo, por ejemplo, con el ambiente de zona rural que escuchamos en la casa de la madre del personaje, el cual proviene de una biblioteca de sonidos. También se le agregó un zumbido de ventilador de computador a todas las secuencias fotográficas del cortometraje, el cual fue grabado de un computador distinto al que se ve en la imagen. Como estos ejemplos hay muchos otros.

En segundo lugar se procedió a crear e integrar los foley necesarios. En muchos puntos del cortometraje se crearon sonidos nuevos, pero los más característicos son el clickeo del mouse, que suena en las secuencias fotográficas, y aquellos que componen la escena del almuerzo de la madre con el personaje principal. Esta última fue necesario reconstruirla completamente porque en el sonido directo se escuchaba una sirena que no era coherente con el espacio rural en el que se encontraba la casa de la madre. Los sonidos de pasos, cubiertos y personajes comiendo fueron producidos para esta escena.

En tercer lugar se realizaron los doblajes. Estos consistían en volver a grabar la voz de los actores, buscando arreglar problemas técnicos, de modulación o de intención. En el cortometraje se doblaron todos los diálogos a excepción de la gran mayoría de las conversaciones en el bar. El personaje principal, por ejemplo, fue doblado debido a problemas de modulación y cambios de intención. Otro caso fue el del personaje de la tienda fotográfica, el cual fue necesario doblarlo con la voz de otra persona, pues los problemas correspondían a timbre y actuación.

En los momentos de inserción de foley y doblajes, comenzaron a aparecer algunos problemas con la propuesta sonora concebida al comienzo del proceso de realización. La predominancia que se le había dado al segundo nivel auditivo, nivel que contenía los sonidos procedentes de los departamentos vecinos, no estaba funcionando al intentar ponerlo en práctica. Estos sonidos, que consistían en diálogos y ruidos, parecían sobrecargar y tornar confusas las escenas. Por esta razón, finalmente fue necesario prescindir de ellos. Por lo mismo se tuvo que desechar las relaciones narrativas entre escenas que se buscaba crear por medio de estos aportes sonoros. Habiendo dejado de lado el segundo nivel sonoro concebido en la propuesta, tomaron mayor importancia los sonidos, principalmente ruidos, pertenecientes al primer nivel, y, sobretodo, los ambientes sonoros, que configuraban el tercer nivel.

3. ANÁLISIS DEL CORTOMETRAJE

3.1 Sonido e Imagen: influencia recíproca en la percepción

Antes de comenzar el análisis sonoro del cortometraje realizado revisaremos la relación entre sonido e imagen en una obra audiovisual. Existen diversos autores que se han aproximado a este problema desde ángulos diferentes, pero hemos decidido centrarnos en un texto en particular, titulado *La audiovisión: Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido* escrito por Michel Chion. Este texto, además de entregar un amplio abanico de categorías para examinar el sonido fílmico, tiene centrado su análisis en una noción más amplia de lo sonoro, la cual intentaremos reproducir en este apartado. Los puntos que componen esta noción también nos permiten estudiar el papel que puede cumplir la etapa de postproducción de sonido en un film, etapa que fue de relevancia en el proceso de creación del sonido del cortometraje *El hombre que estaba entre la gente*.

El punto central en torno al cual se organiza la concepción del sonido fílmico de Michel Chion, consiste en entender la relación entre sonido e imagen como un contrato. Esto significa comprenderla “...como lo contrario de una relación natural que remitiese a una armonía preexistente de las percepciones entre sí.”¹⁹ Jacques Aumont, en su libro *Análisis del film*, afirma, refiriéndose a este contrato audiovisual, que la producción de sentido tiene mayor relación con ciertos códigos y convenciones que con lo real. Esto apunta a que la correspondencia entre un sonido y una imagen no sería forzosa, única, ni naturalmente dispuesta; sino que más bien podrían existir múltiples uniones, sin que sus resultados fueran erróneos, pero sí variando la percepción final de cada unión.

De esta comprensión inicial se desprende un segundo punto que caracteriza la relación audio-visual. Éste consiste en que ni el sonido ni la imagen forman relatos unitarios separados entre sí, sino que constituyen una relación en la cual ambos registros se influyen mutuamente formando una nueva unidad. Esto conduce al autor a afirmar la inexistencia de la banda de sonidos, o más bien, a reconocer la existencia de ésta solo en un plano técnico. Esta inusual declaración se refiere a que, al momento de ver un film, no sería posible una lectura en bloque del sonido, como el bloque unificado al que nos alude la banda sonora. La lectura del sonido se realizaría en instantes precisos, mientras está en directa relación con la imagen. Una cita de Aumont lo expresa de tal

¹⁹ Chion, Michel. *La audiovisión*. Editorial Paidós Comunicación, Barcelona, 1993, pág. 12.

modo: "...los elementos sonoros de un film se van analizando y distribuyendo inmediatamente en la percepción del espectador según la relación que mantiene con lo que ve."²⁰

De hecho, el autor niega la concepción de contrapunto, concepto proveniente del campo musical, que en numerosas ocasiones los teóricos del sonido fílmico han usado como categoría analítica de la relación entre sonido e imagen. El autor propone una definición del contrapunto audiovisual como "...«voz sonora», horizontalmente percibida como coordinada con la cadena visual, pero individualizada y diseñada por sí misma", para luego negarla y afirmar que las relaciones de lectura entre imagen y sonido serían verticales y simultáneas.

Todas las nociones previamente expuestas se agrupan en un concepto que Michel Chion ha denominado *valor añadido*. El autor explica este concepto así: "Por valor añadido designamos el valor expresivo e informativo con el que un sonido enriquece una imagen dada, hasta hacer creer, en la impresión inmediata que de ella se tiene o el recuerdo que de ella se conserva, que esta información o esta expresión se desprende de modo «natural» de lo que se ve, y está ya contenida en la sola imagen."²¹

Este concepto, en un primer momento, alude al efecto que produce el sonido sobre la imagen, pero Michel Chion es enfático al afirmar que el valor añadido, a pesar de lo que dice su nombre, no es un valor que el sonido viene a depositar en la imagen, sino que tanto imagen como sonido se resignifican de modo recíproco en su unión. Como ejemplo podemos escuchar el sonido de un golpe contra un trozo de carne y a la vez ver a un hombre golpeando a otro en una imagen. El efecto sonoro hace que el golpe visual tome mayor potencia y materialidad, a pesar de que el sonido de un golpe de puño sobre un rostro suene de otro modo. Se asume que ese fuerte sonido se desprende naturalmente del golpe que aparece ante los ojos. A la vez, el sonido del trozo de carne siendo golpeado no sería reconocible como un golpe de puño por sí solo, se comprendería como un impacto, pero incluso sería difícil asignarle su verdadera procedencia.

Esta comprensión de la percepción audiovisual lleva a desligarse a estos autores, principalmente a Chion, de algunos intentos de buscar el realismo en un film por medio de la utilización de un sonido directo no intervenido. Por lo mismo, la etapa de postproducción del sonido adquiere una nueva importancia, ya que no sería solo un momento de mejora técnica y de

²⁰ Aumont, Jacques; Marie, Michel. *Análisis del film*. Editorial Paidós Comunicación, Barcelona, 1990, pág. 207.

²¹ Op. Cit. Chion, M. *La audiovisión*. pág. 16.

homogenización del material sonoro, sino que un espacio en el que se pueden realizar diversas combinaciones de lo sonoro y lo visual, sin por esto renunciar a la verosimilitud del sonido en la obra audiovisual.

Algunas herramientas de la postproducción, como el foley o el doblaje, que consisten en la suplantación tanto de ruidos como de voces originales por otras grabadas con posterioridad, se les reconoce el papel de reparadoras de errores técnicos. Pero también tienen la facultad de enriquecer el material sonoro al introducir sonidos que difieren del material en bruto. Debido a las nuevas significaciones que producen estos sonidos con la imagen pueden producir tensiones o nuevas percepciones, sin renunciar a lo verosímil. Así también puede suceder con ambientes sonoros ficticios o adquiridos en otros espacios, que permiten acrecentar o variar algún tipo de percepción particular ligada a la escena.

En *El hombre que estaba entre la gente* se utilizaron ampliamente estos recursos, llegando a varios resultados en los que los sonidos agregados en postproducción otorgaron un nuevo carácter al material. Como ejemplo podemos revisar los ambientes en el tren, los cuales, en su mayoría, no son los originales de la escena y que dan la impresión de un lugar muy concurrido y lleno de actividad que contrasta con las escenas, muy silenciosas, que le preceden. También, en la escena en la cual el personaje principal llama por teléfono, las voces que le contestan fueron grabadas con posterioridad. Esto, además de efectuarse por la imposibilidad técnica de registrarlas en el mismo instante de la grabación, permitió elegir la voz de quien contestaba y manipularla del modo que mejor otorgara una sensación de suspenso.

Pero también es necesario afirmar que el sonido directo, en muchos casos, entrega una riqueza y naturalidad que no se consigue en la etapa de postproducción. Uno de los ejemplos que lo demuestra, que podemos constatar en el cortometraje realizado, son los pasos del personaje avanzando por el pasillo hacia su departamento. La reverberación de sus pasos fue registrada en el mismo lugar de la grabación y otorga tanto a su caminar como al lugar por el cual camina la atmósfera que se buscaba de antemano. Esto también lo vemos en las escenas en que el personaje está en el baño mirándose al espejo. Tanto el sonido del agua, como los sonidos de cañerías son originales de la escena grabada, y dan el resultado, en conjunto con la imagen, de una escena de mucha tensión.

Es también importante señalar que la postproducción de sonido trabaja continuamente con la imagen. A pesar de que existe un trabajo “horizontal” o centrado sólo en el sonido, como la homogenización de los distintos bloques sonoros o los arreglos de frecuencia en sonidos

particulares, se suele trabajar centrándose en lo que se ve en la imagen y, en muchos momentos, buscando la sincronía del sonido con ésta. De hecho en el trabajo de postproducción, a pesar de que no se manipula, la imagen no deja de estar presente y es un elemento más en el armado sonoro, donde continuamente se buscan las referencias para trabajar sobre el material.

Para finalizar este apartado es necesario agregar que la búsqueda de una relación de naturalidad o incluso de verosimilitud entre sonido e imagen no es extensible a todo material audiovisual. Existen otras posibles relaciones entre sonido e imagen que escaparían a estas definiciones, y que pudieran buscar el quiebre de la relación, el absurdo o el relato paralelo, por ejemplo. Tampoco es una materia en la que todos los teóricos del sonido fílmico estén de acuerdo. Por ejemplo André Gaudreault y François Jost, en su texto *El relato cinematográfico*, plantean que el cine sonoro comporta en sí un relato doble, y que en gran parte del cine clásico, los diálogos y la voz buscarían reducir la ambigüedad visual y así hacer pasar desapercibido el carácter dual del cine sonoro. Pero, es el carácter de influencia recíproca el que es innegable en esta relación, y uno de los méritos que más le reconoce Jacques Aumont a Michel Chion, es el hecho de problematizar la idea de autonomía sonora en el film, que, según el autor de *Análisis del film*, solía ser fácilmente profesada olvidando su complejidad.

3.2 Voz y ruido

Jacques Aumont nos recuerda que, a la hora de referirnos al sonido fílmico, existen múltiples clasificaciones. La más comúnmente utilizada, denominada tripartición clásica, es aquella que divide lo sonoro en tres grupos: música, palabras/voz y ruidos; comprendiendo como ruidos todo aquello que no es ni música ni sonidos correspondientes a la voz humana.

Por otro lado, también la escucha ha sido organizada en grupos, apelando a que existirían distintos modos de escuchar o distintos aspectos del material sonoro al que la escucha estaría dirigida. Michel Chion propone una clasificación, en la que separa el acto de escuchar en tres categorías. La primera, denominada *escucha causal*, relaciona lo escuchado con su fuente sonora. La segunda, denominada *escucha semántica*, correspondería a la escucha que pretende descifrar un mensaje, como la escucha de un lenguaje o de un código. La tercera, denominada *escucha reducida*, se refiere “...a la escucha que afecta a las cualidades y formas propias del sonido, independiente de su causa o sentido...”²²

²² Ibid. pág. 36.

Junto con estas categorizaciones, se suelen crear esquemas rígidos que buscan ordenar o definir el sonido fílmico, los cuales finalmente no son universales, y las excepciones a estas reglas se tornan numerosas. En este apartado revisaremos dos de estos esquemas, que, a pesar de no ser erróneos, no se aplican a todo material sonoro, y particularmente en el cortometraje *El hombre que estaba entre la gente* es posible ver una estructuración del sonido que escapa a estos ordenamientos.

El primero de estos esquemas consiste en que se suele atribuir un grupo sonoro a cada tipo de escucha. Así, los ruidos, debido a que suelen señalar por sí mismos el objeto del cual provienen, se ligan a la escucha causal. Por ejemplo, al ver una puerta cerrándose y al mismo tiempo escuchar como se cierra, el sonido señala que la puerta se ha cerrado, y éste solo se refiere al objeto puerta y al suceso en particular. Si vemos a un niño saltando, y escuchamos el golpe de sus pies en la tierra, ese sonido se refiere a la acción que sucede en la imagen, es decir, señala el hecho de que los pies golpean el suelo.

Por otro lado la voz humana, y particularmente las palabras, se les agrupa bajo la escucha semántica, pues, generalmente, la palabra trae consigo un mensaje descifrable, corresponde a un código. Por esto se sitúa al lenguaje hablado en el lugar privilegiado para la narración o la entrega de significados precisos. Por último la escucha reducida, como aquella escucha que fija su atención en las cualidades del sonido por sí mismo, es un espacio que, en el ámbito cinematográfico, está reservado generalmente a la música.

El segundo esquema comúnmente profesado consiste en la jerarquización de los sonidos en el ámbito fílmico. La jerarquización más común consiste en centrar la importancia del sonido en la posibilidad de escuchar y entender la palabra hablada. Un ejemplo de aquello lo otorga Michel Chion, quien plantea que el cine es vococentrista, siguiendo la convicción de que, en casi la totalidad de los filmes, es la voz la que se destaca por sobre los otros sonidos. El autor lo plantea del siguiente modo: “La voz es lo que recoge, en el rodaje, la toma de sonido, que es casi siempre, de hecho, una toma de voz; y la voz es lo que se aísla en la mezcla como instrumento solista del que los demás sonidos, músicas o ruidos, no serían sino el acompañamiento”.²³ El autor luego hace la aclaración de que la importancia de la voz no reside en su tonalidad, o en sus modos expresivos (como gritos o gemidos) sino que propiamente en la expresión verbal como facilitadora de sentido. Es por esto que afirma que más que vococentrismo, deberíamos hablar de verbocentrismo, y por lo mismo, sería la escucha semántica el tipo de escucha más importante en la percepción de un material audiovisual.

²³ Ibid. pág. 17.

Se puede advertir que una importante cantidad de películas tienen centrado el material sonoro en la palabra, pero existen ejemplos donde la lógica del sonido fílmico se organiza de otro modo. Si tomamos el cortometraje *El hombre que estaba entre la gente*, podemos encontrar una estructura sonora distinta a la verbocentrista. Este cortometraje tiene muy poca presencia de diálogos, y se puede decir que, en vez de estar centrado en la palabra, se le entrega prioridad a los ruidos. Esto se refleja incluso en la metodología utilizada para el registro sonoro, pues en la mayor parte de las escenas, los micrófonos estaban dispuestos para captar los ruidos que se producían mientras ésta se iba desarrollando. Lo que más evidencia esta tendencia es que en la mayoría de los casos los micrófonos inalámbricos, diseñados para captar la voz humana, fueron utilizados para captar ruidos producidos por los personajes. También en la postproducción se vio esta tendencia. Aunque los pocos diálogos presentes en el cortometraje, fueron aislados, trabajados autónomamente e incluso doblados; los ruidos, lejos de ser mero acompañamiento, también fueron aislados y trabajados de modo particular, aparte de los restantes materiales sonoros.

Pero si en este cortometraje nos vemos casi exentos del elemento sonoro al que se le atribuye la facultad de entregar mensajes o movilizar una narración, ¿significa aquello que del material sonoro queda suprimida esta posibilidad? Existen autores que se han cuestionado si es posible que los ruidos porten un relato, como lo suelen hacer los diálogos, las voces en off o los monólogos. Robert Bresson es uno de los autores que responden afirmativamente a esta pregunta; y no solo por medio de escritos respecto del asunto, sino que cinematográficamente ha demostrado ampliamente que aquello es posible.

Las razones que llevan a Bresson a este tipo de tratamiento de los ruidos comienzan al centrarse en el problema de la redundancia. Este problema se basa en la idea de que un sonido y una imagen que apuntaran a un sentido mismo y se proyectaran al unísono, pudieran traer nefastas consecuencias, debido a la reiteración de un mismo significado. Una de sus notas que mejor expresa este problema es la siguiente: “Lo que está destinado al ojo no debe repetir lo que está destinado al oído”²⁴ Esta frase muestra el punto inicial en el que Bresson se basa para desarrollar su concepto de *economía fílmica*, el cual plantea que, siempre que sea posible, un sonido debe reemplazar una imagen. Este concepto parte del convencimiento de que lo sonoro es capaz de sustituir a la imagen en su papel narrativo.

Michel Chion, por su lado, niega este problema, pues afirma que el sonido siempre está resignificando la imagen, aunque su relación mutua parezca ser de repetición. Pero, a pesar de que

²⁴ Bresson, Robert. *Notas del cinematógrafo*, Ediciones Era, México, 1979, pág. 56.

la búsqueda del ruido narrativo en Bresson es en contraposición a la narratividad de la imagen más que al elemento sonoro del lenguaje, presenta decisivos ejemplos audiovisuales a este respecto. Solo para citar uno de ellos podemos revisar el film *Un condenado a muerte se escapa* (1956). Uno de los ejemplos más característicos es el sonido de las llaves chocando contra las barras de la escalera, sonido que anuncia al condenado la llegada del guardia. En imagen vemos al condenado y a la vez escuchamos el metálico sonido de las llaves golpeando la barrera a lo lejos. El sonido no busca anunciarnos que las llaves están siendo golpeadas, o con qué fuerza chocan contra la barrera, sino que se han convertido en la señal que avisa la llegada del guardia y nos narra que el condenado está en peligro o que se acerca una nueva noticia.

Un importante número de los ruidos que están presentes en *El hombre que estaba entre la gente* no se apegan meramente a una función indicadora o materializadora de objetos y acciones, sino que ingresan a un plano que tiene mayor relación con la narración. Podemos tomar como ejemplo la escena en que el personaje principal, después de haber almorzado con su madre, se acerca al baño, prende la luz y el ventilador de éste, y luego cierra la puerta. El sonido del ventilador no sólo nos comunica que éste ha quedado encendido, sino también que el personaje quiere hacer creer a su madre que sigue en el baño. En esta misma escena escuchamos a lo lejos el sonido que produce la loza siendo movida y el agua corriendo. Esto nos comunica que la madre del personaje está ocupada lavando los platos del almuerzo, por lo que el personaje cuenta con que ella no dejará la cocina. Todos estos elementos sonoros, conjugados con la imagen, nos narran la treta que hace el personaje mientras su madre está ocupada. Otro ejemplo consiste en los constantes clickeos del mouse que escuchamos mientras vemos las fotografías digitales. Éstos nos transmiten que es el personaje quien está trabajando sobre las fotografías, quien las observa, y quien centra el foco de atención a medida que la fotografía se va expandiendo.

Pero, a pesar de reconocer el mensaje que pueden portar los ruidos, tampoco es posible igualar el modo en el que narra la palabra con el que narran éstos. Los ruidos parecieran nunca dejar de apelar a su fuente sonora, por medio de la cual narran, a pesar de que su sentido valla más allá de la indicación del objeto en sí. Esto lo podemos ver en todos los ejemplos anteriores, pues el sonido del ventilador sigue aludiendo al propio ventilador, y el sonido del clickeo sigue anunciándonos la manipulación de un mouse de computador. Es por esto que, en estos ejemplos, se muestra como los ruidos se sitúan tanto en la escucha causal como en la semántica, y como ambas escuchas se trenzan sin poder definir donde comienza una y termina la otra.

3.3 Ruido y silencio

Al volver a la categoría de *escucha reducida* que revisamos brevemente en el apartado anterior, podemos encontrar una serie de nuevas interrogantes y problemas que atañen al sonido. Si recordamos aquello en lo que consistía este tipo de escucha, nos encontramos con que es una escucha particular que fija su atención en elementos propios del sonido, sin tomar en cuenta el significado al que aluden o la fuente de la cual provienen. Como ya se dijo previamente, este tipo de escucha ha sido relacionada comúnmente con la música, pero el mismo concepto de escucha reducida es un término que pone en suspenso la forzosa relación entre este modo de oír con el material musical.

En este apartado revisaremos las relaciones de este tipo de escucha con otros elementos sonoros, como ruidos o palabras, tomando como ejemplo algunas secuencias de *El hombre que estaba entre la gente*. También revisaremos el papel que puede jugar el silencio en el material sonoro, y, sobretodo, su importancia en este cortometraje, que en una primera instancia se ha denominado como una narración silenciosa.

El concepto de escucha reducida es un término tomado por Michel Chion de los escritos de Pierre Schaeffer, uno de los primeros músicos y teóricos de la música concreta. Ésta nace como una nueva corriente musical que pretende liberarse de las limitaciones de la música tradicional. Cuestiona la común separación entre sonido musical y ruido, y, a la vez, plantea la posibilidad de hacer composiciones musicales con sonidos no musicales. Schaeffer, en torno a esta problemática, pregunta lo siguiente: “¿Y si el sonido musical no fuera más que un ruido más refinado que los otros?”²⁵. Pero hacer música con ruidos no musicales, plantea una segunda problemática. Los comunes ruidos de la vida cotidiana, como revolver una taza o el motor de un automóvil, suelen remitirnos a una fuente o a un sentido específico. Es ahí donde aparece la próxima pregunta: “¿se puede considerar a los sonidos como algo sin significado desviado de cualquier contenido simbólico?”²⁶ Pierre Schaeffer consideraba que era posible, y a este tipo de percepción de los sonidos lo llamó *la escucha reducida*.

Concerniente a lo audiovisual, Jacques Aumont enuncia una serie de ideas que apuntan en la misma dirección. Éste señala que la categoría misma de “ruido” es vaga y, a esta afirmación agrega que: “Las fronteras que separan lo verbal y lo musical del universo de los ruidos y de los

²⁵ Schaeffer, Pierre. *Tratado de los objetos musicales*. Editorial Alianza Música, Madrid, 1966, pág. 8.

²⁶ Rowell, Lewis. *Introducción a la filosofía de la música*. Editorial Gedisa, Barcelona, 2005, pág. 214.

sonidos ambientales son muy variables e históricamente fluctuantes”.²⁷ También presenta distintos ejemplos de mezcla entre ruidos y música, como, por ejemplo, el film *Los pájaros* de Alfred Hitchcock, en el que convive música electrónica mezclada con graznidos manipulados sonoramente, o la banda sonora de *El hombre que miente*, de Alain Robbe-Grillet, la que, según las palabras de Aumont, “se caracteriza por el enmarañamiento del material “ruidoso” con el material “musical”...”²⁸

Pero todos estos ejemplos hablan de ruidos que han sido utilizados literalmente como sonidos musicales. También cabría preguntarse qué sucede con los sonidos que no pierden completamente su función indicadora. ¿Se les anula la posibilidad de estar relacionados con la música? En otras palabras, ¿es posible la escucha reducida de Schaeffer en presencia de la fuente sonora? Michel Chion afirma que, para un oído entrenado, “...el saber que es «el sonido de...» ya no presenta el riesgo de ocultar la pregunta: ¿qué sucede con el sonido mismo?”²⁹ Esto podría producir, tanto en el diseño sonoro como en el análisis de éste, que se fijara la atención en sus formas, además de en otros elementos, como el valor narrativo o indicativo del sonido. Chion lo expresa así: “En efecto, el valor afectivo, emocional, físico y estético de un sonido está ligado no solo a la explicación causal que le superponemos, sino también a sus cualidades propias de timbre y de textura, a su vibración.”³⁰

Si revisamos el cortometraje *El hombre que estaba entre la gente*, encontramos varios ejemplos sonoros en los que las cualidades propias del sonido resaltan más que las funciones atribuibles a éstos. Uno de estos ejemplos consiste en las escenas en las que el personaje se encuentra en el caracol comercial. El bullicio de fondo, que agrupa principalmente voces humanas, pierde, en primer lugar, su función semántica, pues el mensaje es sencillamente incomprensible. Queda una función causal, pues el sonido indica que el lugar está lleno de gente. Pero principalmente escuchamos un sonido caótico y lleno, sobrepoblado de tonos y sonidos. Sucede algo similar con las caminatas del personaje por el pasillo de su edificio. El sonido de los pasos indica que el personaje está caminando, pero a la vez tiene una cualidad propia, que es su reverberación, la cual presenta una atmósfera oscura del lugar. Otro ejemplo es el del baño en el que el personaje se encierra en sus momentos de mayor tensión. Aquí suena el sonido del ventilador del

²⁷ Op. Cit. Aumont, J. Marie, M. *Análisis del film*, pág. 213.

²⁸ Ibid. pág. 215.

²⁹ Op. Cit. Chion, M. *La audiovisión*, pág. 39.

³⁰ Ibid. pág. 38.

baño junto con el agua que el personaje se arroja en la cara. El sonido monótono, constante y bajo del ventilador otorga la tensión, mientras que los golpes de agua, más agudos, la rompen en descargas violentas.

El último ejemplo que quisiera entregar, es el repetitivo vibrar del motor del computador en las secuencias fotográficas. Este sonido se justifica por la presencia del computador, pero ésta es su importancia menor, pues su carácter constante, vibrante, ondulante, mantiene el suspenso durante cada secuencia.

El buscar las cualidades propias de lo sonoro nos lleva, sobre todo en este cortometraje, a reflexionar en torno al silencio y a aquellas cualidades que pudieran corresponderle. Manuel Matarrita en su texto *Algunas reflexiones sobre el silencio* entrega la definición de silencio, encontrada por éste en el Diccionario de la Real Academia Española, donde se le denomina como: “falta de ruido o pausa musical”³¹. Pero, en contraposición a esta definición, Matarrita afirma que el silencio absoluto no existiría, pues siempre habría algo produciendo algún ruido, incluso el movimiento planetario causando un vibrar en el universo³². Como ejemplo de esto, el autor presenta una composición experimental realizada por el compositor John Cage. Ésta se llama composición 4'33, y consiste en que un pianista permanece 4 minutos y 33 segundos sentado ante el piano en completo silencio. Lo que Matarrita desea destacar de esta pieza experimental, es que John Cage no habría buscado un prolongado silencio sonoro, sino más bien buscaba la experiencia de una pieza musical compuesta por sonidos ambientales dispuestos de forma aleatoria, los que el silencio del piano permitía escuchar.

El sonidista Antoine Bonfanti concibe el silencio de un modo similar. Éste afirma que: “... un silencio nunca es puro (...) es el pequeño ruido que se oye porque no hay ningún ruido más alrededor...”³³. Es esta concepción del silencio la que luego Bonfanti utiliza para representarlo en una obra audiovisual. Éste pone como ejemplo una escena nocturna en un río. El silencio no consistiría en borrar todos los ruidos que se producen en torno al río, sino que en hacer audible el salto de los peces. Este sonido, sumido en el silencio de la noche, cobra gran importancia; importancia que, en una escena diurna, jamás tendría. El salto de los peces afirma con su presencia audible el silencio de la noche.

³¹ Matarrita, Manuel. “*Algunas reflexiones sobre el silencio*”. Revista electrónica Filomúsica, n° 77, Agosto 2006.

³² Ibid.

³³ Fowler, Victor. “*Entrevista a Antoine Bonfanti*”. Revista Miradas, La Habana, 1966.

En *El hombre que estaba entre la gente* podemos apreciar esta noción de silencio. Fundamentalmente en las escenas que corresponden al departamento y al trabajo en el computador, el silencio que reina permite oír los rumores de ciudad o el vibrar del motor del computador. Estos elementos sonoros, si se encontraran en una escena ruidosa, no habrían formado más que parte imperceptible del armado sonoro. Al situarse en primer plano, nos comunican el silencio de la habitación, pues el silencio permite fijar nuestra atención en ellos. Esta premisa también se aprecia de otro modo a lo largo del cortometraje. No todas las escenas que lo componen se caracterizan por ser silenciosas. Existen escenas, como el caracol, el tren y las afueras del colegio, donde el bullicio es muy significativo, y éstas suelen estar situadas antes o después de escenas muy silenciosas. Antoine Bonfanti nos convida un proverbio africano que dice: "la piedra que cae hace que tomemos conciencia del silencio anterior y del silencio posterior"³⁴ En el caso de la estructura sonora general de *El hombre que estaba entre la gente* es posible apreciar este principio, pues las escenas muy ruidosas hacen que los silencios se aprecien con mayor intensidad.

Por último, los sonidos que pueblan cada momento de silencio no sólo lo señalan o resaltan, sino que lo colorean y le otorgan un cierto carácter o atmósfera. Un silencio puede guardar gran tensión como también todo lo contrario, y parecer teñido de tranquilidad. O también puede vibrar o retumbar. Pareciera ser que la escucha reducida incluso sería posible encontrarla en el silencio, siempre cuando aceptemos que el silencio puede encontrarse habitado.³⁵

3.4 Fuera de campo sonoro

Jacques Aumont explica que otra de las más reconocidas clasificaciones de los elementos sonoros es la división entre *sonidos in* y *sonidos off*, es decir, la diferencia entre aquellos sonidos que emanan de una fuente visible en la pantalla (*in*) y aquellos que provienen de un espacio no abarcado por ésta (*off*). Esta división de los sonidos nos remite al recurso conocido como fuera de campo, recurso que es repetitivo y fundamental en el cortometraje *El hombre que estaba entre la gente*. Por medio de la revisión de este recurso, volveremos a centrar la atención en la importante relación entre sonido e imagen, ya desarrollada en el primer apartado. También expondremos las

³⁴ Ibid.

³⁵ Ibid.

razones por las cuales se tuvo que prescindir del segundo nivel sonoro, que formaba un elemento fundamental en la propuesta de sonido. Estas razones guardan relación con la naturaleza del fuera de campo, así como con la correlación entre lo visible, lo no visible y lo audible.

El fuera de campo consiste en el espacio que rodea a la imagen visible, es su extensión, y desde aquel emana información que incide en aquello que es, en ese instante, visible. La existencia del fuera de campo precede a la del cine sonoro, pero existe una variedad de autores que afirman que la aparición del cine sonoro creó un fuera de campo más complejo, y que, en definitiva, pudo “poblar el fuera de campo”³⁶. Ante el comportamiento del sonido en el fuera de campo, existen definiciones que destacan distintos aspectos de éste. Michel Chion lo basa en la relación sonido/imagen y lo describe así: “El fuera de campo del sonido (...) es, pues, enteramente producto de la visión combinada con la audición. No es sino una relación entre lo que se ve y lo que se oye, y no existe sino en esta relación; exige, pues, la presencia simultánea de los dos elementos.”³⁷ Esta definición se basa en el entendimiento de que solo podemos considerar a un sonido como fuera de campo si vemos que su fuente no está presente en la imagen. Si escuchamos el sonido sin imagen, explica Chion, siempre estará en el campo, pues ni su lejanía ni su difusión le entregan la característica de encontrarse fuera del encuadre visual.

Michel Chion clasifica el espacio del fuera de campo sonoro entre *fuera de campo activo* y *fuera de campo pasivo*. El fuera de campo activo, corresponde a un fuera de cuadro que plantea preguntas, como ¿qué es? ¿qué sucede?, y que fuerzan al espectador a buscarlas en el mismo cuadro. El fuera de campo pasivo es el que no plantea ninguna pregunta, y suele atribuirse a los ambientes sonoros. Ambos tipos de fuera de campo llevan características particulares ligadas a éstos, aunque estas características también se puedan ver intercambiadas. Por ejemplo, el fuera de campo activo, puede convertirse en aquello que Chion llama los *visuales del oído*, y que corresponden a sonidos, o conjuntos sonoros, que dejan un recuerdo visual. Por otro lado, el fuera de campo pasivo, nos alude a aquello que el autor denomina la *extensión del fuera de campo*. Ésta consiste en el “espacio concreto, más o menos amplio y abierto, que los sonidos evocan y hacen sentir alrededor del campo”.³⁸ Se plantea que este espacio se puede ampliar hasta el infinito, dependiendo de la cantidad de planos sonoros que se alcanzan a oír. Por ejemplo, en un

³⁶ “Ciertamente no es el cine parlante el que inventa el fuera de campo, pero es él quien lo puebla, y quien llena lo no visto visual con una presencia específica”. Véase, Deleuze, Gilles. *La imagen-tiempo*. Editorial Paidós Comunicación, Barcelona, 1996, pág. 310.

³⁷ Op. Cit. Chion, M. *La audiovisión*, pág. 84.

³⁸ Ibid. pág. 88.

departamento podemos escuchar solo el interior de éste, o los departamentos vecinos, o los patios vecinos, o las calles aledañas, o, incluso, el universo, si fuera un film de ciencia ficción.

Estas clasificaciones entregan distintas características del fuera de campo sonoro que son aplicables al cortometraje *El hombre que estaba entre la gente*. Vemos, por ejemplo, la importancia de sus ambientes sonoros o fuera de campo pasivos, en los cuales varía su extensión, y esta variación trae consigo ciertos énfasis y tensiones. Cuando el personaje está en el departamento pero no está trabajando en el computador, la extensión del campo es más amplia y escuchamos el rumor de la calle, pero cuando el personaje se sienta ante el aparato, el zumbido de éste lo cubre todo, y cierra el ambiente sobre el personaje y la actividad que realiza. Otro ejemplo es cuando el personaje camina por el pasillo del edificio que lleva a su departamento. Aquí la extensión del campo sonoro es bastante amplia, pues escuchamos lo que sucede en los departamentos vecinos e incluso el rumor de los automóviles, lo que da a entender que el personaje vive en un espacio muy habitado, a pesar de que aquello no podemos nunca apreciarlo visualmente. También podemos ver la influencia de la extensión del fuera de campo en la escena en la que el personaje visita a su madre. Aquí escuchamos el ruido exterior, lleno de pájaros cantando junto con el soplar del viento, lo que nos comunica que la madre vive en un lugar alejado del ajetreo de la ciudad, característica que tampoco vemos nunca en imagen.

Por otro lado, la revisión del fuera de campo activo, propuesto por Michel Chion, es precisamente lo que nos otorga ciertas luces en cuanto al problema que se presentó con el segundo nivel sonoro expuesto en la propuesta inicial. Como se dijo anteriormente, éste estaba compuesto por complejas situaciones sonoras que correspondían a espacios cercanos, principalmente departamentos vecinos. Estas situaciones sonoras, al preguntarnos a qué tipo de sonidos corresponden, se pueden unificar bajo la categoría de fuera de campo activo, pues producen constantemente preguntas como ¿qué es eso? o ¿qué está sucediendo al lado?, que buscan ser respondidas en el campo de lo visible. El problema aparece precisamente en la relación entre sonido e imagen y entre visible y no visible. Debido a la poca presencia de diálogos en el cortometraje, las escenas guardan, en su aspecto visual, muchos indicios necesarios para comprender la historia. Como cada plano está cargado de información fundamental, la introducción de los sonidos vecinos en la gran mayoría de éstos, hacen que la atención no se pueda centrar en un punto, y finalmente no se comprenden ni los indicios entregados por la imagen, ni aquellos otorgados por las presencias sonoras. También, las preguntas inducidas por los sonidos vecinos no encontraban respuesta en la imagen visible, pues correspondían a un mundo paralelo (el departamento de al lado por ejemplo)

que no guardaba relación directa con la historia del personaje principal. Se produce una doble narración que no es posible seguir en su complejidad.

Esto se puede apreciar mejor si citamos algunos ejemplos. En los momentos en los que el personaje trabaja en las fotografías, estaba pensado incluir sonidos vecinos, como discusiones o reuniones sociales. Éstos contenían tanto lenguaje como situaciones que el sonido construía. Las fotografías que el personaje revisa contienen sutil información, pues, al verlas, es necesario asociar rostros difusos a ciertos personajes e ir hilando una historia que nunca se narra de manera concreta. Ambas cosas, expuestas al unísono, producían solo una secuencia fotográfica con murmullos de fondo.

El único escenario en el cual el recurso sonoro de las presencias sí se reunió de modo coherente con la imagen, es en la escena del pasillo. Mientras el personaje camina hacia su departamento, se debían escuchar situaciones que ocurren dentro de los departamentos aledaños. Aquella juntura funcionaba bien debido a que la imagen sólo nos presenta al personaje caminando, y no nos otorga una situación más compleja a nivel visual. Así, toda la atención a nivel comprensivo era posible dirigirla a lo sonoro, y comprender aquella situación que se dibujaba auditivamente. Finalmente los sonidos vecinos en el pasillo también se retiraron pues, sin los otros, parecían un elemento gratuito en la narración. Éstos se cambiaron por un murmullo que nos avisa que existe gran actividad tras las puertas de cada departamento, pero que no tiene complejidad narrativa, sino que opera como ambiente sonoro.

El problema de las presencias muestra, por negatividad, la importancia de la relación entre sonido e imagen. Las presencias sonoras fueron concebidas al realizar la propuesta de sonido, en un plano más bien imaginativo y sin ninguna conexión con aquellas imágenes que aún no existían. Es por esto que, en el momento de la postproducción, cuando ambos elementos se reúnen, es posible ver aquellas junturas que simplemente se dañan entre sí.

4. CONCLUSIONES

Llegando al final de este trabajo buscamos exponer las conclusiones generales que nos otorgan tanto la descripción del proceso de realización de *El hombre que estaba entre la gente*, como los cuatro apartados de análisis anteriormente expuestos. Esperamos aquí hacer explícitas las relaciones que tienen entre sí y con el cortometraje presentado.

La primera conclusión a la que arribamos, que fue resaltada de modo particular en el primer y segundo apartado, es la importancia de la relación entre sonido e imagen. Nos parece que tanto en la realización de una obra audiovisual como en el análisis de ésta es necesario tomar en cuenta esta relación, pues cualquier elemento que aporte el sonido nunca se encuentra aislado en el ámbito sonoro, sino que influye en la forzosa unidad entre sonido e imagen que crea cualquier material audiovisual. El ejemplo más evidente que encontramos en el proceso mismo de realización del cortometraje, es la concepción de una cierta propuesta sonora que finalmente, al intentar ponerla en relación con la imagen, fue necesario desechar. Es por esto que el primer apartado buscaba delinear desde un comienzo esta relación y hacerla evidente para así permitir que todo análisis posterior se comprenda en el interior de ésta.

La segunda conclusión que se desprende del análisis anterior consiste en que existen múltiples posibilidades de comportamiento del sonido en una obra audiovisual. Esto se comienza a describir en el primer apartado, cuando se hace énfasis en que la unión entre un sonido y una imagen nunca es natural ni forzosa. Luego, esta idea se continúa desarrollando en los apartados segundo y tercero, al presentar algunas de las más comunes categorizaciones y convenciones de la utilización y análisis del sonido fílmico, para luego afirmar que existen otras posibilidades que se escapan a éstas.

Finalmente, por medio de los análisis de los tres últimos apartados y tomando atención en los métodos de registro del sonido, se pueden nombrar los elementos sonoros principales que caracterizan el cortometraje *El hombre que estaba entre la gente*. Estos son: la predominancia de los ruidos, la importante presencia del silencio y la “caracterización” de los ambientes. Finalmente, estos tres elementos son aquellos que destacan y organizan la estructura sonora final de este cortometraje, sosteniendo, en conjunto con la imagen, una narración sin diálogos, silenciosa y con importantes atmósferas.

BIBLIOGRAFÍA

Libros

AUMONT, Jacques; Marie, Michel. *Análisis del film*. Editorial Paidós Comunicación, Primera Edición, Barcelona, 1990.

BRESSON, Robert. *Notas del cinematógrafo*. Ediciones Era, Primera Edición, México, 1979.

BURCH, Noël. *Praxis del Cine*. Editorial Fundamentos Colección Arte, Octava Edición, Madrid, 2004.

CHION, Michel. *La audiovisión*. Editorial Paidós Comunicación, Primera Edición, Barcelona, 1993.

DELEUZE, Gilles. *La imagen-tiempo*. Editorial Paidós Comunicación, Primera Edición, Barcelona, 1996.

GAUDREAU, André; Jost, Francois. *El relato cinematográfico*. Editorial Paidós Comunicación, Primera Edición, Barcelona, 1995.

QUANDT, James (Compilador). *Robert Bresson*, Cinematheque Ontario, Segunda Edición, Toronto, 2000.

ROWELL, Lewis. *Introducción a la filosofía de la música*. Editorial Gedisa, Primera Edición, Cuarta Reimpresión, Barcelona, 2005.

SCHAEFFER, Pierre. *Tratado de los objetos musicales*. Alianza Música, Primera Edición, Madrid, 1966.

Artículos y entrevistas

“*Algunas reflexiones sobre el silencio*”, Matarrita, Manuel, Revista electrónica Filomúsica, nº 77, Agosto 2006 <http://www.filomusica.com/filo77/silencio.html>

“*Entrevista a Antoine Bonfanti*”, realizada por Víctor Fowler Calzada, Revista Miradas, La habana, 1966
http://www.eictv.co.cu/miradas/index.php?option=com_content&task=view&id=250&Itemid=55

CAPÍTULO V

La inevitable correspondencia entre teoría y práctica en el trabajo del director-guionista

VÍCTOR MANUEL LOYOLA BAHRS

Hay muchas maneras de hablar de una película, y hay muchas personas que pueden hacerlo. Críticos, escritores, filósofos, psiquiatras, espectadores, incluso pintores y arquitectos. Pero para el autor sólo hay una manera: hablar de sí mismo. Puede ser fácil o difícil. Para mí, es imposible.

MICHELANGELO ANTONIONI

*A mi padre y madre,
mis 4 abuelos,
mis 8 bisabuelos,
mis 14 tatarabuelos,
y todos mis demás ancestros.*

1. INTRODUCCIÓN

Para comenzar he de advertir que el siguiente texto intenta poner en palabras un proceso: la creación del cortometraje “El hombre que estaba entre la gente”. Pero este ejercicio, que para muchos puede ser el acto de describir un acontecimiento tras otro según se fueron sucediendo en el tiempo, significa para mí establecer relaciones entre los eventos que generaron aprendizajes significativos en mi formación como Cineasta. La mayoría de los cuales se produjeron durante los cinco años que dura la Carrera de Cine y Televisión, sin embargo, una parte más reducida en número pero igual de influyente, acaecieron años antes de ingresar a esta formación, mientras estudiaba en la Escuela de Diseño de esta misma Universidad.

La relevancia de esta anécdota –mayor de la que imaginaba- se irá exponiendo a lo largo de este texto, en la mayoría de las etapas que conformaron el proceso, evidenciando que los acontecimientos pueden llegar a adquirir sentidos insospechados para nuestro pensamiento lógico inmediato. Y con esto me refiero no sólo a las cosas aprendidas, sino al sinfín de eventos que conforman la realidad de una persona.

Al final de este ejercicio, espero que emerjan conclusiones relevantes acerca de la práctica cinematográfica, que den cuenta de una manera de pensar el cine-de-cortometraje, que sea en algún grado original, autónoma y coherente.

2. INICIO DE LA IDEA

El origen de este proyecto no estuvo en la necesidad de contar una historia en particular, sino en contar una historia de una forma particular, ya que siempre he pensado las historias en función del relato. Evidentemente es problemático poner en juego estos dos conceptos, cuando han sido definidos en relación al texto escrito y no audiovisual, sin embargo, tomándome de la síntesis que hace Genette³⁹, me permito utilizar el término “historia” para hablar de aquello que acontece, y “relato audiovisual” para indicar el modo en que son contados estos acontecimientos, en este caso, el conjunto de estrategias narrativas, “gramaticales” y expresivas, que utiliza el lenguaje cinematográfico. Por consiguiente, lo que impulsó este proyecto fue la búsqueda de las posibilidades narrativas de la foto-fija al interior del relato audiovisual.

La idea surgió mientras miraba fotografías antiguas de mi abuelo materno, tomadas en los años '70 en distintas instancias familiares, navidades, cumpleaños, procesiones religiosas. En una de esas secuencias de tomas –la celebración de la Virgen de Andacollo- me llamó la atención un hombre al fondo del cuadro, desenfocado y sobre expuesto, que miraba a alguien que estaba a su lado. En ese momento me di cuenta de que la situación que estaba viviendo –un hombre que se detiene a mirar a alguien en una foto- podía convertirse en un cortometraje sucinto, misterioso e inconcluso. Así nace este personaje que trabaja digitalizando fotografías y negativos⁴⁰ de familias ajenas a la suya, y que por casualidad encuentra en uno de estos encargos la imagen de alguien parecido a su padre, a quien sólo había visto en una foto de su madre.

Con esta premisa el camino a seguir para desarrollar la historia era bastante evidente, debía tomar ciertas estrategias narrativas del suspenso y armar un relato que siguiera una lógica epistémica, a través de ciertos elementos que permitiesen el develamiento de una verdad oculta para el espectador⁴¹. Así, el enigma se formularía y resolvería a través de un dispositivo de imágenes fijas (diaporama) que dialogaría con las imágenes en movimiento. En este punto se hace necesario introducir a Antonioni dadas las amplias similitudes de esta premisa con lo que sucede en *Blow up*⁴², y por tanto en el cuento de Julio Cortázar, *Las babas del diablo*⁴³.

³⁹ El autor denomina *historia* al significado o contenido narrativo, *relato* propiamente dicho al significante, enunciado o texto narrativo mismo y *narración* al acto narrativo productor y, por extensión, al conjunto de la situación real o ficticia en que se produce.

⁴⁰ Proceso que consiste en escanear negativos y fotografías fotoquímicas, para convertirlas en archivos digitales.

⁴¹ Zavala, Lauro: El suspenso narrativo: Del cuento policíaco al cine contemporáneo.

⁴² Antonioni, Michelangelo. *Blow up*. [película] Reino Unido, Estados Unidos, Italia. 1966.

⁴³ Cortázar, Julio. *Las babas del diablo*. *En su*: Las armas secretas. Madrid, Ediciones Cátedra, 1978.

A diferencia de Antonioni y Cortázar, el uso de la fotografía al interior del relato me interesaba, no para apuntar a un acontecimiento ya sucedido dentro del tiempo de la película, sino por el contrario, a momentos que excedían la temporalidad del relato de no-fotográfico. En el caso de *Blow up*, el director italiano entrama las fotografías en el lenguaje cinematográfico para volver a ver un suceso al que hemos asistido junto al personaje momentos antes, y de esta manera reinterpretar la realidad en su representación fotográfica dentro de la representación audiovisual. Sin embargo, durante el proceso de creación del cortometraje (guión, rodaje y montaje) mi preocupación era precisamente lo contrario, que la temporalidad del dispositivo fotográfico no correspondiera con el presente del cortometraje, y así narrar en las distintas secuencias de diaporamas, de qué manera se entramaban las historias de los tres personajes. Establecí entonces una separación entre el relato en presente de las imágenes en movimiento y el relato en pasado de las fotografías.

3. ESCRITURA DEL GUIÓN

Antes de empezar a escribir el guión, me impuse una serie de pies forzados que rigieran el desarrollo de la obra en todas las etapas de su creación. Esta estrategia, aprendida en uno de los talleres que tomé con Alicia Scherson⁴⁴ en la Universidad, me acomodó siempre al momento de idear cosas, ya que lo que en un comienzo parece ser una limitación se transforma rápidamente en una infinidad de posibilidades, y poco a poco va revelando que cada autor busca determinadas limitaciones en función de su propio estilo y visión de mundo.

De esta forma, el primer pie forzado que me impuse era que las fotografías que aparecerían en el cortometraje provendrían de los álbumes familiares de cada actor. Me disponía entonces a aceptar que el rodaje de la película habría comenzado años antes de que empezara la escritura del guión, con diferentes directores y camarógrafos que capturaron una multiplicidad de instancias familiares entre la década del '70 y '90. Ahora bien, como las fotografías llegarían una vez que comenzara el trabajo con los actores, tuve que escribir las secuencias de fotografías de manera general estableciendo cuál debía ser el aporte de éstas en cada momento, sin puntualizar mayormente qué instancias familiares debían acontecer en cada imagen. Por lo mismo, fue necesario dejar para el montaje el trabajo de descubrir de qué manera las fotografías de cada actor iban a dotar de historicidad y sentido al guión.

Podría decirse que corría el alto riesgo de encontrarme al momento de montar, con una diversidad irreconciliable de estilos fotográficos entre las imágenes de un actor y otro, y/o entre las diferentes tomas de cada álbum, debido a las múltiples condiciones de producción en que habían sido sacadas. Sin embargo, todas las fotografías que recopilé para construir el relato mantenían los mismos encuadres: cámara a la altura del ojo, en ángulo frontal y en plano general. Con esto comprobé empíricamente que cada vez que hay una cámara capturando –en imágenes fijas o en movimiento– hay un punto de vista emplazado, que ha sido inevitablemente educado mediante una multiplicidad de procesos sociales, sean éstos evidentes o no, voluntarios o no, conscientes de sí mismos o no. Y para mi beneficio, todos quienes tomaron las fotografías que aparecen en el cortometraje, o bien deben su formación de fotógrafos a procesos inconscientes de repetición que en su conjunto componen el llamado “sentido común”, o teniendo los conocimientos, optan por no transgredir las normas básicas de la “foto familiar” estándar: captar la mayor cantidad de información posible. Al respecto podría citarse una infinidad de estudios acerca del campo de la

⁴⁴ Profesora de la carrera de Cine y Televisión de la Universidad de Chile. Directora de “Play” y “Turistas”.

Antropología Visual que explican el origen de esta manera de fotografiar grupos humanos, pero se escaparía por cierto del marco de este texto.

En segundo lugar, desplazé la frase de Christoph Martin Wielanddel “a menudo menos es más” a mi práctica de guionista-director para constituir la en la regla general de todo el proceso (desde la escritura del guión hasta la post-producción). Y al igual que el arquitecto Mies van der Rohe la transformaría en una estrategia estética y un método creativo⁴⁵. Por tanto, todo elemento que pudiera ser eliminado o sintetizado debía serlo.

Me parecía que adoptar una rigurosidad extrema en el uso de los recursos narrativos, era la manera más honesta de abordar la elaboración de un cortometraje en tanto tal y no como una especie de cortometraje largo o largometraje corto, como suele verse ampliamente en la producción de cortometrajes. Entonces decidí que la historia que se contaría sería sencilla, un hombre descubre en unas fotos la manera de encontrarse con su padre a quien no conoció.

A consecuencia de esta regla surgió un segundo pie forzado: reducir lo más cercano a cero el número de diálogos existentes en el guión. Con esto buscaba que la historia se contara mayormente a través de su visualidad, dando al sonido la responsabilidad de construir atmósferas que no fueran redundantes con la imagen, y que ayudaran a percibir el mundo del personaje. Esto desencadena un tercer pie forzado, netamente sonoro: no utilizar música salvo que la diégesis lo exigiera. Tomé esta decisión siendo fiel a la intuición de que toda música incidental es utilizada cuando se llega al punto de que el resto de los elementos sonoros y visuales, no consiguen generar la emoción que el relato requiere o simplemente por un facilitismo efectista. Sin embargo, concuerdo fuertemente con la idea de que un sonido no debe acudir nunca en auxilio de una imagen, ni una imagen en auxilio de un sonido⁴⁶.

Aquí debo reconocer la influencia que ha ejercido el cine de Antonioni y Bresson en mi formación, y no puedo pronunciar en nombre propio, ideas que me anteceden y que constituyen parte de mi modo de ver el cine, a modo de axiomas:

⁴⁵ Lespi, M. Menos es más: el legado de Ludwig Mies van der Rohe. [en línea] Creación y Producción en Diseño y Comunicación. Trabajos de estudiantes y egresados. Marzo 2011. Año VII, Vol. 36. <http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/vista/detalle_articulo.php?id_libro=322&id_articulo=7006> [consulta: 25 julio 2011] < ISSN 1668-5229>

⁴⁶ Bresson, Robert: Notas del cinematógrafo. Pp. 57

*La música raramente se funde con las imágenes, habitualmente sólo sirve para adormecer al espectador, para impedirle apreciar con claridad lo que ha de ver*⁴⁷.

*Música. Ella aísla a tu película de la vida de tu película (deleite musical). Es un poderoso modificador e incluso destructor de lo real, como alcohol o droga*⁴⁸.

Absolutamente nada de música⁴⁹. Tercer pie forzado. Y como última regla de juego, el cortometraje debía ser lo más opaco posible, sin dejar de ser narrativo, digerible y atractivo para el espectador. Hasta aquí llegaban las “dificultades” que me impuse, tal como Lars von Trier hizo con Jorgen Leth en *Las cinco obstrucciones*⁵⁰, guardando las proporciones por supuesto.

En adelante, la escritura del guión fue muy intuitiva: partía describiendo sonoramente la escena porque me ayudaba a llegar a imaginarla visualmente, y escribía todas las imágenes que tenía en mente que debían estar en la película, tuvieran o no relación causa/efecto con el resto. Hacía esto porque me parece que todo proceso creativo, de llegar a ser entendido, es con posterioridad. Por lo que no me preocupaba qué tan lógica se iba armando estructura, si se componía de tres actos, si tenía momentos climáticos y anticlimáticos suficientes y coherentes. Simplemente fui traduciendo en formato de guión todas mis ideas.

En ese proceso me di cuenta de que debía ser consciente de que el guión es una herramienta de ayuda y no una formalidad a la que uno como director debe ceñirse. Y volviendo a mis reglas de juego, decidí escribirlo de una forma muy escueta, con descripciones mínimas, las necesarias para entender que acontecía en cada escena, pero ningún elemento que sugiriese tamaños de plano o posiciones de cámara, para no adelantar el trabajo del rodaje. Esta decisión está influenciada por una manera de trabajar que enseñaban los profesores de Taller en la Escuela de Diseño de la Universidad de Chile, donde se busca no imaginar cómo será el objeto que se está diseñando durante el proceso de conceptualización de éste, ya que esta etapa es pre-figurativa y sirve para establecer las bases conceptuales a partir de las cuales se dará forma posteriormente al objeto. Extrapolando este método a la práctica cinematográfica, entendía que durante la etapa de guión no era recomendable prefigurar la etapa de rodaje. En concordancia con esto, trate de dejar cada escena lo más “permeable” posible en términos formales, lo que permitiría que el rodaje fuera el momento

⁴⁷ Antonioni, Michelangelo: Para mí, hacer una película es vivir.

⁴⁸ op. Cit. Bresson Pp 81

⁴⁹ op. Cit. Bresson. Pp 25

⁵⁰ von Trier, Lars y Leth, Jorgen. *Las cinco obstrucciones*. [película]. Francia, Suiza, Dinamarca, Bélgica. 2003

decisivo (figurativo) y el guión sólo aquel mapa que sirve para iniciar el viaje, no para determinarlo completamente.

Una vez establecido que el acontecimiento que determinaba la historia era que el protagonista (Román) encontraba fotografías de un hombre parecido a su padre (Leo) –a quien no había visto desde que tenía dos años-, el camino más orgánico parecía ser que Román debía hallar la forma de encontrarse con Leo y conseguir el encuentro de su mirada. Sin embargo, en este punto debía decidir cómo se iba a desarrollar la indagación de Román (fotografías) y cuán indefectible iba a ser la información entregada al espectador respecto de la relación entre los personajes. El desafío era lograr la empatía y atención permanente del espectador aun cuando la información que se le entregara no fuera completamente certera, ya que en ningún momento se diría “este es su padre”, “esta es su madre”, “ellos no se han visto en veinticinco años”, sino que se jugaría todo el tiempo con la estrategia de insinuar las posibles relaciones entre los personajes quedarían mediante las fotografías familiares.

Resolví entonces armar cuatro secuencias fotográficas:

- (1) Secuencia inicial de un acontecimiento particular ajeno a la historia, que se auto-narrara a sí misma. Con esto se introducía el dispositivo del diaporama y se mostraría el trabajo de Román.
- (2) Fotografías familiares de Leo con su familia que Román recibe desde un local de revelado. En estas imágenes el protagonista reconoce a Leo.
- (3) Fotografías de la infancia de Román, que éste obtiene de la casa de su madre (Elena). Éstas debían montarse de manera que fuéramos retrocediendo en la edad del protagonista, viéndolo primero sólo con figuras femeninas (madre, tías y abuela), hasta que en la última foto apareciera junto a Leo.
- (4) Fotografías que Román recibe del mismo local de revelado donde se muestra el lugar donde trabaja Leo. Con esto, el protagonista tiene la posibilidad de encontrarse con el hombre de la foto.

Al mostrar estas secuencias fotográficas –diaporamas- se habría entregado toda la información necesaria, y quedaba armado el camino para que Román se encontrara con Leo. Lo que sucediera entre medio podía resolverse de infinitas maneras, pero había que encontrar aquella que diera cuenta de la forma en que Román habitaba el mundo: desarraigado.

Sólo quedaba definir que sucedería una vez que se encontrara la mirada de Leo con la de Román: ¿le llamaría la atención, le parecería familiar, llegaría a pensar que puede ser su hijo, se hablarían, resolvería uno los rencores por la ausencia del otro, se explicaría todo? O tal vez nos daríamos cuenta de que todo fue una confusión y que el hombre de la fotografía no es Leo, sino alguien notoriamente parecido.

Por alguna razón que desconozco, siempre me llegó fuertemente la idea de que Leo reconocería algo en Román al verlo –aunque la película no explicaría certeramente qué- y en ese momento, el protagonista abandonaría la escena desapareciendo de la película, y nos quedaríamos en la mirada confusa del Leo unos momentos hasta que súbitamente la imagen se va a negro y el sonido a silencio por unos segundos. Luego: créditos mudos.

El peligro de esta decisión era que se estaba cambiando el punto de vista de un personaje a otro, en el momento en que todo indica que se debía hacer lo contrario, que había que concluir el cortometraje con la reacción de Román frente a la presencia de este hombre. Sin embargo, me parecía que para ese momento de su historia era suficiente ser visto por este hombre, haber conseguido el reconocimiento visual y una mutua familiaridad incierta. En adelante, lo que el relato debía entregarnos era el estado de extrañeza en que quedaba el hombre de la foto.

4. PREPRODUCCIÓN Y RODAJE

4.1 Propuesta de Dirección

A diferencia de Antonioni, no buscaba utilizar la foto-fija para cuestionar el estatuto de realidad de las cosas en el mundo⁵¹, sino para crear una línea de relato paralela que vinculara las historias de los tres personajes –padre, madre e hijo- que se mostraban de manera aislada en el relato en presente de las imágenes en movimiento. Hago esta comparación porque al momento de definir mi propuesta de dirección, *Blow up* ejercía un efecto Fata Morgana inevitable, debido a las similitudes entre esta película y el cortometraje que me disponía a grabar.

Comprendí entonces que la mejor manera era buscar los puntos de divergencia entre la propuesta del director italiano y la mía. Para esto fue clave entender que una de las preocupaciones centrales de Antonioni en la película era discutir la realidad presente: ver o no ver el valor exacto de las cosas en su representación. De ahí que se optara por construir una visualidad diáfana, que aprovechara al máximo los elementos dentro de cuadro, y no tanto los que quedan fuera de éste. En

⁵¹ op. Cit. Antonioni. Pp. 133

consecuencia la película fue filmada con lentes de óptica corta y encuadres abiertos, de manera de ampliar la perspectiva, introduciendo aire y espacio entre las personas y las cosas⁵².

Afortunadamente mi búsqueda iba en dirección opuesta, me interesaba mostrar el mundo de manera fragmentado, generar una visualidad disociativa de planos cerrados y perspectivas aplanadas, para hacer aparecer al padre de Román como una sombra, un reflejo, una imagen que nos remite a una ausencia que, sin embargo, a través de la película se iría materializando desde la foto-fija a la imagen en movimiento.

Desde un comienzo tuve la claridad de que la temporalidad del cortometraje –ritmo y tempo- estaría regida por un rito, por la repetición incasable de un procedimiento: la secuencia de acciones que implica digitalizar imágenes. Y lo que en un comienzo parecería constituir una vida inercial, se rompería levemente con el hallazgo de la fotografía del padre.

4.2 Actores y locaciones

Al mismo tiempo que terminaba de escribir el guión comenzó la búsqueda de actores y locaciones. Tenía ideas bastante específicas de cómo quería que fuesen caracterizados los personajes y qué espacios habitarían, por lo que tuve que ir amoldándome a lo que iba surgiendo, considerando que no disponíamos de grandes recursos y que mi intención desde un comienzo era hacer algo económico, en el sentido monetario y narrativo.

Las exigencias mínimas para Román era debía tener rasgos agudos, ser delgado y en ningún caso podía rubio ni muy alto. Una vez encontrado este actor, quienes interpretaran a Leo y a la madre (Elena), tendrían que ser físicamente parecidos al protagonista. El último requerimiento, el más importante, era que los tres actores debían disponer de un dossier de fotografías familiares que me permitiera armar las secuencias de diaporamas antes descritas, esenciales para entender la obra en su totalidad.

En cuanto a los lugares que habitaría y transitaría Román, me interesaba construir espacialmente un personaje tensionado entre su hábitat cotidiano (ciudad) y su lugar de origen (rural), al que asistiría ritualmente para visitar a su madre. Por tanto había que buscar locaciones vacías y silenciosas (su departamento), acogedoras pero inquietantes (casa de Elena) y, atiborras y estridentes (ciudad).

⁵² op. Cit. Antonioni. Pp. 134

En la dirección de actores buscaba conseguir un minimalismo interpretativo, construyendo personajes opacos que generaran la sensación de que algo no estaba dicho, de que algo estaba oculto y debía ser revelado. Me propuse entonces mezclar el tono frío y mecanizado que adquieren los cuerpos en las películas de Bresson con la espontaneidad del cine de Cassavetes, donde la interpretación surge rápida en la improvisación. Con la fusión de ambos estilos en apariencia irreconciliables –movimientos rígidos y estructurados versus la plasticidad y espontaneidad de la improvisación- buscaba generar un método que se asimilara a lo que sucede en el Jazz, donde cada instrumento se mueve libremente, pero siempre sujeto a límites armónicos y rítmicos, que si bien pueden ser trasgredidos, siempre se vuelve a ellos, como en un equilibrio inestable.

4.3 Rodaje

El rodaje se inició con hecho muy significativo que determinaría el método de trabajo utilizado durante su desarrollo. En la segunda o tercera escena que grabamos se perdió mi copia del guión y no volví a tener uno nuevo porque decidí que la grabación de las escenas no sería un copiar y pegar de lo escrito anteriormente, sino que sería una nueva escritura. Hay que aclarar que esto tiene sentido porque nunca he visto el guión como una herramienta literaria, prefiero entender su utilidad como la de un mapa que permite saber en que punto del camino se está al momento de grabar cada escena, pero no como algo rígido y decisivo.

Al ser un cortometraje compuesto en su gran mayoría por un solo personaje (Román) interpretado por Nicolás Zárate, me permití trabajar de manera no-horizontal, es decir, siendo consciente de que manejaba información que él no iba a tener. Logramos trabajar sin tener que explicarle el sentido de las escenas en relación con la totalidad de la historia, y dado que había extraviado el guión, trabajamos cada escena desde la nada, como una unidad en sí misma, independiente de las relaciones causales que hacían que la primera deviniera en la segunda, ésta en la tercera y así sucesivamente.

Me parece que el mayor logro de esto fue que me permitió planificar cada escena sobre la marcha, según las posibilidades de cada espacio, porque ya había hecho el trabajo durante la pre-producción de pensar conceptualmente la película, entonces el rodaje era simplemente la puesta en práctica de los conceptos (la etapa figurativa). Esto me dio la posibilidad de grabar cada escena sin pensar en cómo se iban a montar posteriormente, sino en relación a mi propuesta conceptual de dirección.

En relación a lo anterior, lo que más me interesaba explorar en la puesta en escena era el plano/contraplano como un diálogo entre dos partes que no se encuentran más que en el ínfimo instante del empalme. Para mí, la película consistía en una dialéctica permanente de dualidades: Román/fotografías, imagen-fija/imágenes-en-movimiento, padre/hijo, personaje/mundo, etc.

En este sentido, me proponía trabajar la puesta en cámara desde la confrontación visual del protagonista con el resto de los elementos, de los cuales el central era Leo. Decidí entonces, que ambos personajes debían mostrarse separados mediante plano/contraplano hasta el final del cortometraje, hasta llegar a la secuencia del bar, donde cohabitarían un espacio viendo juntos y separados el mismo partido de fútbol, donde finalmente las miradas se encontrarían. Sólo en ese momento, el plano/contraplano incluiría ambos cuerpos.

5. MONTAJE Y POST-PRODUCCIÓN

Cuando iniciamos el proceso de montaje con Kristina Gómez yo sentía un gran hastío hacia el cortometraje, que entendía como parte del proceso pues llevaba mucho tiempo trabajándolo y necesitaba distanciarme antes de retomarlo. Entonces le pedí que reinterpretara el cortometraje a partir de la materia prima generada en el rodaje, tomando el guión sólo como una recomendación. Esto me parecía muy constructivo para el cortometraje, porque aportaría una resignificación de la historia a partir del material que había conseguido en las grabaciones.

Para muchos directores esto puede ser una cesión de autoría hacia el montajista y puede tornarse una pesadilla si es que se mantiene un apego excesivo a las ideas propias. En mi caso, siempre consideré el proceso completo como una gran cooperativa de todas las partes, sin desconocer de todas formas, que la primera y última palabra siempre ha de tenerla el director.

Y cuando hubo armado el primer corte, me integré al trabajo desde la visión de guionista-director. Con este método conseguimos un primer resultado bastante logrado, sin embargo, fueron las miradas más peritas de Soledad Salfate⁵³ y Alejandro Fernández Almendras⁵⁴, las que ayudaron a afinar el montaje definitivo.

⁵³ Profesora Asesora del Montaje. Montajista de Cine y Televisión.

⁵⁴ Profesor Guía del Proyecto de Título. Director de “Huacho” y “Sentados frente al fuego”

En el momento que estuve conforme con el montaje y dijimos “corte final”, tuve la certeza que volveríamos a evaluarlo una vez finalizados los ajustes de sonido e imagen, ya que la percepción de una película varía cuando la post-producción está lista. Aunque resulte poco productivo, es un hecho inevitable que el ojo y el oído perciben distinto el material en bruto que cuando ya ha sido compuesta la banda sonora, se le ha dado el *look* necesario a la imagen y se ha maquillado lo que debía ser maquillado. Y como estábamos trabajando en un formato corto –quince minutos y medio sin contar los créditos- nos permitimos hacer algunos ajuste en los cortes luego de que se terminara de trabajar imagen y sonido.

6. CORTOMETRAJE Y AFORISMO

Los formatos cinematográficos se diferencian por su duración, y aunque no existe una única convención al respecto, tradicionalmente se les separaba en corto, medio y largometraje: menos de treinta, de treinta a sesenta y sobre sesenta minutos respectivamente. Y si bien han surgido variantes más sucintas como el nano (treinta segundos) y el micrometraje (un minuto), los festivales, las instituciones que subsidian la cultura y la industria ponen su atención sobre todo en el corto y el largo.

No obstante el mayor problema a la hora de establecer las diferencias entre un formato y otro, es entender la naturaleza narrativa de cada uno y sus potencialidades al momento de contar una historia. En este sentido pareciera ser que existe una relación inversamente proporcional entre la duración de la película y la plasticidad narrativa de la misma: mientras más tiempo de película se dispone, mayores son las posibilidades para abordar el relato audiovisual, ya que se dispone de más tiempo para conocer a los personajes y desarrollar las historias.

En el caso del formato corto, su naturaleza es confusa, y puede verse con facilidad que la gran mayoría de las historias contadas en menos de treinta minutos utilizan la formula efectiva del “chiste corto” (rematar con un final sorpresivo) o se diluyen intentando abordar un relato que sería más apto para largometraje.

Aparece entonces la tentación de hacer el paralelo con los formatos literarios, comparando cuento/novela con corto/largo, sin embargo, como advierten Cooper y Dancyger el cortometraje como forma narrativa tiene tanta relación con el cuento, el poema, la novela y la pieza teatral como

la tiene el largometraje⁵⁵. Prueba de esto es la gran cantidad de películas hechas a partir de cuentos cortos, como es el caso de *Blow up*, citada anteriormente.

Durante el desarrollo de este análisis del proceso, me doy cuenta de que en el caso de *El hombre que estaba entre la gente*, fui construyendo una forma particular de pensar el formato del “cine de hasta treinta minutos”. Esto muestra que la práctica cinematográfica constituye en sí misma un conocimiento.

La primera relación entre los aforismos y este cortometraje, es que uno de los elementos esenciales del género literario, su concisión didáctica⁵⁶ se expresa en la obra a través de una visualidad y sonoridad que tienden simultáneamente a la minimización narrativa (síntesis) y a la maximización expresiva (elocuencia). Esto puede ser visto en la utilización de la foto-fija como dispositivo de entrega de información de manera efectiva, sin ser evidente. Con esto el relato adquiere una cierta polisemia que permite al espectador completar la película en su mente, y tal como el aforismo pretende romper el absolutismo del saber⁵⁷, este cortometraje plantea la posibilidad de armar un relato abierto a través de ciertos “vacíos narrativos” (más adelante ahondaré en esta idea).

Lo que aporta este desplazamiento desde el formato literario al audiovisual no es sólo el acto de sintetizar, sino la manera en que se sintetiza. Por su parte, el aforismo es una forma de escritura que llena de tanto contenido las palabras que las hace rebosar de su horizonte lingüístico⁵⁸. Así mismo, el cortometraje tiene la posibilidad de condensar de tal manera las imágenes-sonoras, entregando al espectador algo más que una representación mimética: una experiencia donde se presente una historia en pantalla que debe ser concluida con el imaginario de quien la ve-escucha.

7. CONCEPTO DE VACÍO EN EL CINE

Es preciso darse cuenta de que el cine nos presenta un mundo incompleto y de una vez por todas, y es agradable

⁵⁵ Cooper, Pat y Dancyger, Ken. *El guión de cortometraje*. Madrid, Instituto Oficial de Radio y Televisión, 2002. Pp. 13.

⁵⁶ Sánchez Pascual, Andrés. Prólogo. En: Nietzsche, F. *Aforismos*. Barcelona, Edhasa, 1994. Pp. 9.

⁵⁷ op. Cit. Sánchez Pascual. Pp. 11

⁵⁸ op. Cit. Sánchez Pascual. Pp. 13

*el hecho de que este mundo quede así fijado en su forma inacabada.*⁵⁹

Una las características principales de “El hombre que estaba entre la gente” es que presenta una serie de interrogantes tanto en su desarrollo como en su desenlace, que pueden parecer descuidados en el guión, pero que han sido trabajados deliberadamente en un intento por generar un relato opaco, inacabado y abierto. En este apartado final esbozaré una forma de enfrentar la realización, que emerge directamente del proceso de creación de este cortometraje.

Cada película propone su propia economía de los recursos narrativos. En el caso de la obra en cuestión, ha sido bastante expuesta la estrategia que utilicé para minimizar los elementos maximizando su expresividad. Sin embargo, hay un concepto que no había sido enunciado hasta el apartado anterior, y dice relación con el uso consciente del “vacío” dentro del relato, como una manera de hacernos cargo –al igual que los aforismos- no sólo de lo que se dice, sino también de lo que no se dice⁶⁰. Esta idea ha estado presente en la cultura oriental desde mucho antes de la era cristiana, sin embargo hace poco más de un siglo que comenzó a ser tomado por el arte occidental⁶¹:

*Treinta radios convergen en el centro de una rueda,
pero es su vacío lo que hace útil al carro.
Se moldea la arcilla para hacer la vasija,
pero de su vacío depende el uso de la vasija.
Se abren puertas y ventanas en los muros de una casa,
y es el vacío lo que permite habitarla.
En el ser centramos nuestro interés,
pero del no ser depende la utilidad.*⁶²

Esta manera de ver el arte y en particular el cine, puede ser una manera interesante de construir relatos que integren al espectador de una manera más activa. Para lograrlo, es necesario ir dejando (o construyendo) vacíos a medida que transcurre el relato, y que éstos dialoguen con su complemento, lo “lleno”, aquello que es lógicamente enunciado. Ahora bien, la relación vacío/lleno puede ser darse de dos maneras:

- (1) En función de la historia, y por tanto de aquello que acontece.
- (2) En función del relato audiovisual, es decir, del modo en que son contados estos acontecimientos (aquellas estrategias narrativas, “gramaticales” y expresivas, que utiliza el lenguaje cinematográfico).

⁵⁹ Artaud, Antonin. El cine. Buenos Aires, Alianza Editorial, 2008. Pp. 30

⁶⁰ op. Cit. Sánchez Pascual. Pp. 9

⁶¹ Marchsteiner, Uli. La utilidad del vacío. Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 2008.

⁶² Tse, Lao. Tao Te King. Madrid, Editorial EDAF, 2008. Pp. 28

En el primero, considero como elementos vacíos, aquellos acontecimientos que no tienen causa ni efecto, que no inciden directamente en la trama y que se escapan de la lógica de las acciones que construyen el relato. Todo elemento que sea planteado así, puede parecer errático, sin embargo ayuda a construir una atmósfera y a abrir el relato hacia un mundo –otro- que habita fuera de cuadro.

La segunda variante invita a generar vacíos visuales y sonoros. Pero es preciso indicar que el concepto de vacuidad audiovisual no implica necesariamente zonas muertas en el encuadre o momentos de silencio, ya que por sí sólo un elemento narrativo o expresivo no constituye vacío en el relato, si no que esta condición se da cuando han sido dispuestos sin una conexión lógica aparente con la totalidad del relato. Es entonces una estrategia que genera piezas opacas, confusas, erráticas, que en vez de sumar más información al relato central, generan preguntas que permiten al espectador construir y completar internamente las figuras inconclusas.

BIBLIOGRAFÍA

ANTONIONI, Michelangelo. Para mí, hacer una película es vivir. Barcelona, Paidós, 2002.

ARISTÓTELES. Poética. Buenos Aires, Ediciones Colihue, 2009.

ARTAUD, Antonin. El cine. Buenos Aires, Alianza Editorial, 2008.

BRESSON, Robert. Notas sobre el cinematógrafo. México, Ediciones Era, 1979.

COOPER, Pat y Dancyger, Ken. El guión de cortometraje. Madrid, Instituto Oficial de Radio y Televisión, 2002.

CORTÁZAR, Julio. Las babas del diablo. *En su: Las armas secretas*. Madrid, Ediciones Cátedra, 1978.

ESTÉTICA del cine: espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje por Jacques Aumont "et al". 1ª ed. Buenos Aires, Paidós, 2006.

GENETTE, Gérard. Figuras III, Barcelona, Editorial Lumen, 1989.

MARCHSTEINER, Uli. La utilidad del vacío. Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 2008

MARTIN, Marcel. El lenguaje del cine. Barcelona, Editorial Gedisa, 2002.

SÁNCHEZ PASCUAL, Andrés. Prólogo. En: NIETZSCHE, Friedrich. Aforismos. Barcelona, Edhasa, 1994.

TSE, Lao. Tao Te King. Madrid, Editorial EDAF, 2008.

Publicaciones en línea

LESPI, M. Menos es más: el legado de Ludwig Mies van der Rohe. [en línea] Creación y Producción en Diseño y Comunicación. Trabajos de estudiantes y egresados. Marzo 2011. Año VII, Vol. 36.

<http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/vista/detalle_articulo.php?id_libro=322&id_articulo=7006> [consulta: 25 julio 2011] < ISSN 1668-5229>

- ZAVALA, Lauro. El suspenso narrativo: Del cuento policíaco al cine contemporáneo. [en línea] <<http://www.chasque.net/frontpage/relacion/0010/visualizaciones.htm>> [consulta: 25 julio 2011].

CAPÍTULO VI

La Profundidad de Campo: De la Obstrucción a la Reinención en El Hombre que Estaba Entre la
Gente

JUAN PABLO RUIZ UNDURRAGA

1. INTRODUCCIÓN

Desde la gestación de este proyecto, hasta su realización y su postproducción, un fenómeno en específico se mantuvo constante. Se trata de la existencia de una apacible atmósfera de certeza respecto de su evolución. No descartemos el hecho de que hubo ciertas excepciones o momentos en

que lo azaroso desafiaba el orden de las cosas, pero en general, la idea de este cortometraje siempre se mantuvo inmovible, y las decisiones que se fueron tomando en el camino fueron ejecutadas con plena responsabilidad frente a sus consecuencias.

Luego de filmar *El Hombre que Estaba Entre la Gente*, tuve la suerte de participar en distintos rodajes que me permitieron, de alguna manera, concebir una reflexión *a posteriori* acerca de la realización de este proyecto. Tuvimos que afrontar una realidad obstruida. La obstrucción consistía en la imposibilidad de utilizar ópticas intercambiables en rodaje, debido a su alto costo monetario. En el curso de los rodajes que siguieron a *El Hombre que Estaba Entre la Gente*, pude experimentar la utilización de ópticas intercambiables, tanto en cámaras digitales unidas a una montura, como en 16mm. Este hecho produjo una serie de cuestionamientos acerca de este cortometraje, como por ejemplo, ¿cómo hubiese sido el resultado de este proyecto con ópticas intercambiables?, ¿qué hubiese cambiado a nivel narrativo?, ¿qué tipo de *look* hubiese adquirido? O bien, más allá de resultados, ¿qué hubiese cambiado, en términos logísticos?, ¿cómo nos hubiésemos plantado como equipo de foto?, ¿qué tópicos hubiésemos discutido antes de rodar un plano?

El ejercicio que propongo realizar a continuación consiste en imaginar una filmación hipotética de *El Hombre Que Estaba Entre la Gente*. De una manera análoga al experimento que realiza Lars Von Trier en sus *Cinco Obstrucciones* (2003), quisiera proponer cinco reglas de filmación para este rodaje hipotético. Esas cinco reglas serán cinco distancias focales de cinco ópticas fijas.

El recorrido de este texto consistirá en primer lugar en la propuesta fotográfica de una cinematografía imaginaria, no en cuanto a la creación de nuevas atmósferas, sino a la reconstitución de las mismas, pero desde otra óptica, literalmente. Nuestro rodaje hipotético estará nutrido además, por la reflexión en torno a un concepto en específico, a saber, la profundidad de campo. Desarrollaremos este concepto esbozando una definición, ejemplos, usos, aplicaciones y también, una breve contextualización histórica de su aparición. Complementaremos el análisis también, desde la perspectiva de diversos autores, quienes no sólo discuten este concepto, sino que problematizan también cuestiones concernientes a la ontología fotográfica. En suma, se trata de una reflexión *a posteriori* sobre condiciones *a priori* hipotéticas.

2. DESCRIPCIÓN DEL PROCESO DE REALIZACIÓN DE LA OBRA AUDIOVISUAL

2.1 Proceso de Realización de la Cinematografía de El Hombre Que Estaba Entre La Gente

En cuanto a cinematografía, apenas se esboza la primera versión del guión, nace un concepto de atmósfera versátil que, a medida que el texto evoluciona, se adhiere a sus cambios, de manera correlativa. La cinematografía procuró siempre mantenerse al servicio de la idea, corrigiendo, replanteando si fuese necesario, pero tratando de mantener la consonancia con el resto de los departamentos. Desde un principio siempre conservó la misma temática basal. Se trataba de un espacio en donde se hiciese manifiesta una sutil contradicción cromática: la combinación de una frialdad otoñal con una cálida temperatura de color. Esta síntesis se resume en el concepto de *vacío*. El vacío es el eje temático de este cortometraje, porque al apreciarlo, notamos que algo falta en Román, y ese algo es un padre desaparecido, un padre que se convierte en una carencia emocional, en el concepto de abandono, por una parte, y de desarraigo por la contraparte, frente a un mundo que de alguna manera coacciona a Román a ser arrojado a su propia suerte. Lo que seguía de esto era imaginar la atmósfera, y la atmósfera eran cuatro palabras: Monet en la ciudad. Buscábamos reproducir ciertas atmósferas en que predominaran los tonos ocres.



MONET, Claude. Camino a la granja de Saint-Siméon. 1864.

La paleta de colores utilizada tiene una presencia dominante del color ocre. La encontramos con frecuencia en el vestuario de Román, y prácticamente en todas las locaciones en que transita se percibe una predominancia de este color.

Si bien tuvimos todo el equipamiento técnico necesario para cubrir las necesidades lumínicas de este cortometraje, no contamos con un elemento que pudiese haber ramificado toda otra serie de propuestas, y que fue la única limitante, la única obstrucción frente a la cual tuvimos que planificar el rodaje. Me refiero a la utilización de ópticas intercambiables. Estas ópticas son altamente costosas, y lamentablemente hubiesen engrosado el presupuesto a cifras que no hubiésemos podido cubrir.

Descartada de manera taxativa la posibilidad de trabajar con ópticas intercambiables, tuvimos que adaptarnos a una realidad obstruida, y ésta nos impuso trabajar con la óptica estándar de la Sony PMW-EX3, un lente que resultó ser una limitante generosa, pues cubría una cantidad de distancias focales bastante amplia (31.4 a 439mm., haciendo la equivalencia con lentes de 35mm.). De esta forma, no quedaba otra opción que valerse de esta óptica para trabajar, lo cual desvió nuestra atención obligatoriamente a la manipulación de la luz.

Para el rodaje contábamos con una maleta de tres fresenles de 650W, dos divalights con una mezcla de tubos cálidos y fríos, 6 tubos fluorescentes, barras Mattew, filtros CTV y CTO (80A de 50 y 100% y 85 o ámbar, respectivamente), difusores, filtros ND6 y Minus Green. También contábamos con dos pantallas reflectantes, y por último bastante cartulina española y un paño negro para apaciguar un eventual exceso de luz día en ciertas locaciones.

Contábamos con un sólido equipamiento, que cubría prácticamente todas las necesidades lumínicas que requería el cortometraje. Y contábamos, además de esto, con tres jornadas de steadycam, para efectos de filmar seguimientos a los personajes de Román y su padre. Sin embargo, para que esto se convirtiese en cine, deben surgir, como condición *sine qua non* de nuestro oficio, las dificultades del rodaje.

La primera dificultad, como era de esperarlo, acontece la primera jornada. La locación es la casa de la madre de Román, una casa muy oscura y con muy bajo amperaje, lo cual nos impidió trabajar con luz artificial, porque los electrodomésticos consumían toda la energía y el margen sobrante era paupérrimo. Fue ahí en donde tuvimos que estrenar nuestras pantallas reflectantes, para poder rebotar la luz solar en el set. El resultado es una temperatura de color de 5600°K en esta secuencia, con tendencia a los rojos, debido a la hora (entre las 16 y las 18hrs).

La segunda jornada no tuvimos mayores dificultades. Habían diversas escenas en el plan de rodaje: Román en el pasillo del edificio; Román se levanta por la mañana; Román mira hacia el exterior por la ventana; Román busca fotos en su maletín. Todas estas escenas fueron filmadas con luz día, y quizás la única luz más difícil de reproducir fue la luz de la mañana, para lo cual utilizamos un fresnel de 650W, con difusión y cubierto con gelatina CTV, compensando la temperatura de color en cámara a unos 2800°K. Esa misma jornada también tuvimos que reproducir una noche, lo que constituyó el mayor desafío de aquella jornada. Lo que hicimos simplemente fue cerrar la entrada de luz día de la ventana y regular la intensidad del divalight de tubos fríos, sin filtro esta vez, compensando con una lámpara de cabecera, para colorear una leve incidencia de luz en el rostro de Román.

La tercera jornada comenzó con en el primer seguimiento con steadycam en la locación del caracol donde Román retira sus encargos. Para estos efectos, no pudimos iluminar la locación. Sin embargo, la luz de neón presente en el espacio proporcionaba posibilidades bien interesantes para componer. El único problema con el steadycam es de encuadrar tratando de no perder las verticales, lo cual en un principio fue una dificultad, pero más adelante pudo resolverse debido a la práctica y a la familiarización con este artefacto. Luego de esto, compusimos un plano en que Román entra a cuadro a fumar un cigarrillo a una terraza y lo que vemos es a Román como si estuviese en un espejo que da la impresión de simetría. Este efecto, inspirado en la técnica que utiliza Vittorio Storaro en *El Conformista* (Bernardo Bertolucci, 1970), fue producido gracias a que al costado derecho de la cámara había una vitrina recubierta de filtro ND, lo cual desde un punto específico, daba la sensación de simetría. Sin embargo, el plano se compone arbitrariamente para que su simetría se vea ligeramente ultrajada, es decir, que no veamos el reflejo perfecto de Román en cuadro, sino un ligero vacío a la derecha del cuadro. Esa misma jornada, lo último que registramos fue la escena de Don Julio, la cual iluminamos con tubos fluorescentes. El resultado fue una luz pareja y sin mucho contraste.

La cuarta jornada acontece en el Metrotren y en las calles de Maestranza. Dentro del Metrotren habían dos dificultades para rodar. En primer lugar los permisos, y en segundo lugar los movimientos impredecibles del tren. Y había que rodar con cámara en mano. Sin embargo, el resultado fue satisfactorio, sobre todo en los primeros planos de Román. Los seguimientos con steadycam tuvieron la limitante de las verticales y al final, el atardecer, que repentinamente nos fue reduciendo la luz, obligando a abrir el diafragma y, por ende, a desestabilizar los movimientos de cámara, porque para trabajar con steadycam es recomendable cerrar el diafragma lo más que se pueda, para tener alta profundidad de campo y abrir el plano, de manera que la sensación de flotación sea más notoria. Terminamos la jornada tomando imágenes de Román en el Metrotren de vuelta y aquí también los resultados fueron bastante satisfactorios, puesto que ese material nos cubría Metrotren día y Metrotren noche.

La quinta jornada tuvo como locación inicial el liceo donde trabaja Leo, el padre de Román. La luz que utilizamos fue luz día y no tuvimos mayores complicaciones para trabajarla. Sin embargo, uno de los objetivos de esa jornada era hacer una foto de curso con Leo como su profesor jefe, en el liceo. Eso sí fue complicado, porque tuvimos que iluminar un espacio oscuro y ordenar a los niños para que se comportasen frente a cámara. Lo que hicimos fue valernos de nuestras pantallas reflectantes, pedirle actitud a los niños y tomamos la foto, cuyo resultado es digno de aparecer en un anuario. Más tarde, esa misma jornada, nuevamente utilizamos el steadycam para

hacer seguimientos de Leo y de Román para la secuencia de persecución, hasta que se escondió el sol y se acabó la jornada.

La sexta jornada acontece en el departamento de Román, para lo cual utilizamos luz día y fuentes tales como un fresnel de 650W, un divalight y un tubo fluorescente. Tampoco tuvimos muchas dificultades, porque sabíamos lo que queríamos obtener para cada fuente de luz. Luz día para escenas de día (salvo una, en que rellenamos con un fresnel de 650W con CTV 100%); el tubo para iluminar la escena del baño y el fresnel y el divalight para las escenas de noche. El divalight lo utilizamos para los primeros planos de una escena en que Román mira de noche a través de su ventana. El fresnel para planos generales y primeros planos de otra escena en que Román contesta su teléfono. Lo más interesante, a nivel de resultados, es lo que obtuvimos en la escena del baño: con dos tubos fluorescentes la escena quedaba muy plana a nivel lumínico; con uno solo quedaba contrastada y con un relieve muy interesante. De esta manera, construimos con nuestras barras Matthew, un sistema para sostener el tubo desde una distancia aproximada de un metro de Román, de manera que se pudiese mover para hacer los ajustes que fuesen necesarios.

La séptima y última jornada es en la locación del bar. Esta escena fue iluminada únicamente con las pantallas reflectantes, aprovechando que la luz solar caía de manera casi cenital sobre ellas. El resultado también fue interesante, dado que trabajando con las sombras de las cortinas podíamos producir un contraste bastante marcado en el rostro de Román. La mesa donde estaba Leo tenía una incidencia de luz más pareja que reducía el contraste, sin embargo la existencia de los extras en profundidad justificaba esta falta de contraste. De esta manera compusimos una escena en profundidad y con dos capas narrativas, centrando el encuadre en Leo y subordinando la atención del espectador hacia este personaje.

3. REINVENCIÓN DEL CORTOMETRAJE

3.1 Propuesta de Trabajo

Imaginemos que en vez de realizar este proyecto con la óptica zoom estándar (Carl Zeiss de 31.4 a 439mm), reemplazamos cada plano con uno nuevo, filmado con óptica fija. Aterricemos a ese set, abramos la maleta de ópticas Carl Zeiss, y encontrémonos con un 18mm f3.5, un 28mm f2;

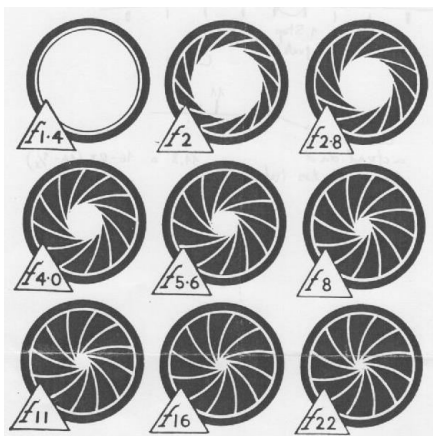
un 35mm f2, un 50mm f1.4 y un 85mm f1.4. Y para agregar un poco de exquisitez a nuestra maleta de ópticas, agreguemos a nuestra hipótesis un Mattebox con dos filtros ND6 de cámara, un Polarizador circular y un filtro UV.

Ahora bien, para comenzar el ejercicio es necesario reagrupar nuestro cortometraje por secuencias, y como trabajaremos con la regla del cinco, serán cinco secuencias. La primera será el interior del departamento de Román, incluyendo lo que se filmó en el pasillo del edificio. La segunda se corresponde con todo lo que se filmó en su lugar de trabajo, vale decir, el caracol. La tercera secuencia estará conformada por los trayectos de metrotren, tanto de día como de noche. La cuarta sería todo lo que sucede en casa de la madre de Román. Y la quinta secuencia, todo lo que se filmó en cuanto a seguimientos de Román a Leo, incluyendo el bar en donde se encuentran. Cinco secuencias, cinco valores ópticos para cada una.

3.2 Primera secuencia (interior departamento Román/pasillo edificio)

Para efectos de esta secuencia, la dirección que se hubiese tomado es más bien clásica, vale decir, de afuera hacia adentro. Esto vale también para el uso óptico, porque hubiésemos trabajado en primer lugar los planos más abiertos, para efectos de cobertura, y luego de eso, los planos más cerrados. Comencemos entonces a montar el set del pasillo. Podemos apreciar un flicqueo de los tubos fluorescentes. Por eso, hemos de sustituirlos por nuestros tubos y aplicar un filtro Minus Green a cada uno de ellos, para el equilibrio cromático del set. Desembolsamos de nuestra maleta de lentes un 35mm f1.4, y rodamos un plano medio de Román llegando a su departamento, desde el ascensor. La cámara estará a 1 metro y medio de la puerta. El ejercicio aquí es seguir a Román con el foco, por lo que el diafragma comenzará a rodar desde un valor infinito hasta llegar al valor f1.4. Aplicaremos un filtro ND6 a nuestra cámara, para poder obtener un delicioso *bokeh*, en el momento en que Román llega a la puerta.

Detengámonos un poco aquí. ¿Qué es exactamente el Bokeh? Se trata de un concepto japonés, que significa “desenfoque”. Ahora bien, el bokeh depende de ciertos factores que guardan relación con la manufactura del lente en cuestión. En este caso, estamos hablando de un Carl Zeiss 35mm f1.4. Este lente se utiliza en fotografía, así como el 50mm, para retrato, puesto que son ópticas del rango normal. Este tipo de óptica, utilizado en retrato, requiere aperturas de diafragma extremas, para poder aislar el motivo y poder construir deliciosas formas con los desenfoques que se produzcan en el fondo. Otro factor a tener en cuenta es la forma que toman los pliegues del diafragma y la cantidad de láminas que contenga.

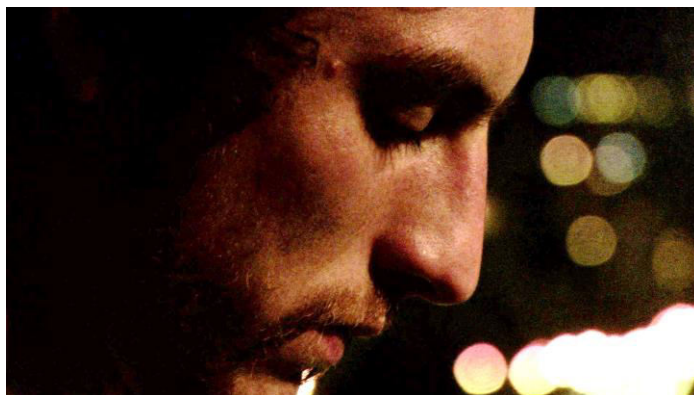


Mientras más pliegues existan en el diafragma, más circular será el bokeh. O lo que es lo mismo, mientras mayor sea la cantidad de láminas que tenga el diafragma, el desenfoque será más circular.

El bokeh habla de la calidad estética de las zonas desenfocadas. Sin embargo, este concepto es bastante subjetivo, por lo que no existen reglas para su utilización; depende exclusivamente de la mirada del fotógrafo.

De esta manera, el pasillo también podría completarse con un primer plano de Román. Alejamos medio metro la cámara e intercambiamos el 35mm f1.4 por un 85mm f1.4. Abrimos a f1.4 y lo que obtenemos es una imagen que parece tener menor profundidad de campo. Ahora bien, ¿qué es y de qué depende la profundidad de campo?

Es quizá uno de los puntos más importantes a tener en cuenta en fotografía, puesto que la profundidad de campo determina el rango de distancias reproducidas nítidamente en cuadro. Esto parece simple a primera vista, pero en la práctica determina múltiples variables, que van desde lo dramático a lo cromático. Por ejemplo, un plano de Román con muy baja profundidad de campo nos acerca a la intimidad de su personaje, a la subjetividad, de alguna manera nos aísla de su entorno y adopta un cariz introspectivo. El tratamiento de la imagen también incluye el desenfoque. El bokeh, en consonancia con la paleta de colores proporciona un paseo perceptivo a través de la mirada.



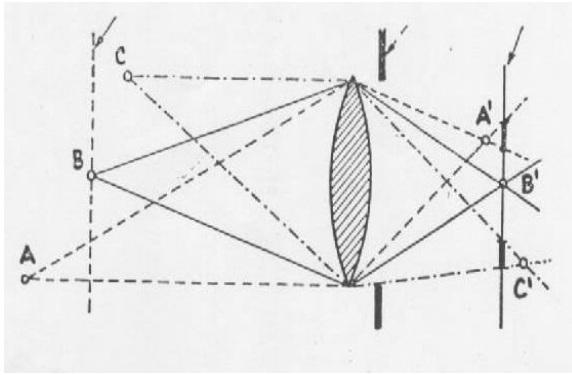
Fotograma de la secuencia interior-departamento. Este sería un ejemplo de un plano con baja profundidad de campo, en donde a la derecha de cuadro se puede apreciar la forma del bokeh del objetivo.

Un plano de Román con alta profundidad de campo, como por ejemplo el que sigue en la secuencia, a saber, Román dentro de su departamento trabajando y de fondo la ciudad vista a través de su ventanal (con un 28mm f2, pero para estos efectos, con f8); ese plano contiene otro cariz, más descriptivo, de manera que el lenguaje se transforma al modo indicativo.

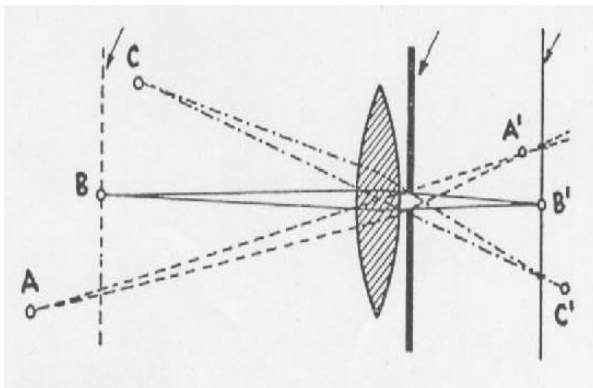
Ahora bien, ¿por qué al aplicar una óptica teleobjetivo pareciese reducirse la profundidad de campo? Las grandes distancias focales parecen reducir la profundidad de campo; las cortas distancias focales parecen aumentarla. Esto es una mera ilusión. Si con el 85mm f1.4 componemos un primer plano y lo comparamos con un primer plano equivalente (el mismo valor de plano) compuesto con el 35mm f1.4, la profundidad de campo es exactamente la misma. Lo único que cambia es la traducción de la forma. Para obtener la misma profundidad de campo debemos acercar la cámara al personaje, y eso altera la traducción de la forma.

Otra confusión con respecto del tema de la profundidad de campo consiste en afirmar que mientras mayores sean las proporciones del sensor, la profundidad de campo se reduce. Pensemos por ejemplo en componer dos planos con dos cámaras de distintos sensores: por un lado una Canon EOS 7D, y por otro lado una Canon EOS 5D MkII. Las proporciones del sensor de la 7D son de 14,9x22,3mm (es un sensor APS-C, que tiene un factor de conversión de 1.6); el tamaño del sensor de la 5D MkII es el de las cámaras de 35mm fullframe, vale decir 24x36mm. Si componemos el mismo plano con las dos cámaras, la imagen producida por la 5D MkII pareciese ser producida desde más lejos. El encuadre cambia, se percibe como si estuviese a mayor distancia; sin embargo, la profundidad de campo no cambia en absoluto. Ahora bien, para lograr exactamente el mismo encuadre que el de la 7D, debemos acercar la cámara, y por lo tanto, volver a enfocar. En este momento la profundidad de campo se reduce para la 5d MkII. El factor de conversión es un coeficiente que se multiplica por la distancia focal, para obtener el valor real de la distancia focal. Así, para una Canon 7D, un objetivo 90mm será en realidad un 144mm.

Para comprender mejor el concepto de profundidad de campo, es necesario esbozar la definición de otro concepto, a saber, el de Círculo de Confusión. El círculo de confusión es el punto fuera de foco más pequeño que la percepción humana puede interpretar como un punto que está a foco. La profundidad de campo entonces, es la zona que se presenta como nítida del encuadre, cuyos límites, desde el más cercano al más lejano, son los círculos de confusión. De esta manera, el diámetro de un círculo de confusión pone en relación la percepción del ojo humano con la abertura del diafragma. Mientras más abierto esté el diafragma, mayor será el diámetro del círculo de confusión; y mientras más cerrado esté el diafragma, menor será el diámetro del círculo de confusión. El tamaño del círculo de confusión depende también de la distancia con el objeto fotografiado: a mayor distancia, mayor diámetro del círculo de confusión y viceversa.



De los puntos A, B y C, sólo B proporciona una imagen B' nítida sobre la película. Los puntos A y C conforman zonas desenfocadas, adelante y atrás (círculos de confusión con diafragma abierto).



Los puntos A, B y C, situados en el mismo sitio, y con diafragma cerrado proporcionan tres imágenes igualmente nítidas para la percepción. Los haces de rayos de luz son más angostos, por lo tanto el diámetro de los círculos de confusión es menor.

La abertura de diafragma regula el tamaño del desenfoque y el diámetro de los círculos de confusión. El anillo del foco regula la posición de la profundidad de campo en el encuadre.

Otro concepto útil para comprender la profundidad de campo es la Distancia Hiperfocal. Por distancia hiperfocal se entiende la distancia exacta desde la cual se obtiene la más alta profundidad de campo para un objetivo, dependiendo de la distancia focal del objetivo, la abertura de diafragma y el factor de conversión. La zona de nitidez comienza desde la mitad exacta de esa distancia hacia el infinito. Por ejemplo, con una cámara DSLR que tenga un factor de conversión de 1.6 (como por ejemplo una Canon 7D), si queremos fotografiar con la mayor profundidad de campo posible para un objetivo 35mm, cuya apertura mínima sea f22, la distancia hiperfocal será 2,884 metros. Si Román se ubica a esa distancia, la extensión de la zona de nitidez comenzará desde exactamente la mitad de ese valor (1,442m) hasta el infinito⁶³.

⁶³ Un sitio en donde existe una calculadora automática de estos valores es [en línea] <http://www.dofmaster.com/dofjs.html>

Existen, tanto para la profundidad de campo, como para los círculos de confusión o la distancia hiperfocal fórmulas matemáticas para calcularlos. Estos cálculos son relativos, porque dentro de las variables que hay que considerar están el tamaño del sensor de la cámara, el factor de conversión (si no es fullframe), la aberración cromática del objetivo, o el número de stops que tiene el diafragma, entre muchas otras variables que dependen del caso particular que se quiera calcular. Sin embargo, no es relevante presentar este tipo de fórmulas en este estudio, puesto que nos desvía de nuestra temática principal, a saber, la reconstrucción del rodaje de *El Hombre que Estaba Entre la Gente*⁶⁴.

Ahora que estamos filmando a Román dentro del departamento, tenemos bastantes posibilidades de encuadre. Tal como dijimos anteriormente, la dirección que estamos tomando es filmar de afuera hacia adentro, y eso se traduce también para las distancias focales. Montemos ahora un 35mm f1.4. Estamos dentro del espacio vital de nuestro personaje, por lo tanto la distancia focal justificada para estos efectos sería primordialmente la normal. Haremos un retrato de Román en su hábitat. Para estos efectos, acercaremos la cámara a 1m de Román. Luego de esto, con la cámara en la misma posición, montaremos el 50mm f1.4, para cubrirnos con un primer plano de nuestro personaje y concluir así el *footage* del living con diversos *inserts*, como por ejemplo de Román observando negativos, o bien de la impresora y las luces que produce, para utilizarlas como transiciones. Para filmar el baño, repetiremos la técnica utilizada con nuestra óptica zoom. Con un tubo fluorescente, crearemos contraste en el set, y con la cámara, que ya tiene montado el 50mm f1.4, filmaremos a Román mirándose en el espejo. El plano tendrá un leve *scorzo*, y cerraremos el diafragma a f4, para compensar la incidencia de luz de nuestra fuente, que al estar a 1m de Román, no nos permite abrir mucho el diafragma. Con esto concluimos la filmación del interior de su departamento y nos trasladaremos a la segunda locación.

3.3 Segunda secuencia (lugar de trabajo de Román, el caracol)

Esta secuencia será filmada en dos tandas. En la primera, haremos un plano general de Román bajando la escalera en dirección a la oficina de Don Julio, esperando que baje la escalera completa, se dirija a la oficina y calculemos el tiempo de duración de la escena, por si acaso funciona el diálogo en off para efectos de montaje. En la segunda, reconstruiremos lumínicamente la oficina de Don Julio, para filmar la escena en donde retira sus encargos.

⁶⁴ En Internet se pueden encontrar las fórmulas en detalle en un artículo de Jeff Conrad, titulado *La Profundidad de Campo en Profundidad* (2004-2006). A partir de la página 5 describe secuencialmente los procedimientos numéricos a seguir en el cálculo de la profundidad de campo. [en línea] <http://www.largeformatphotography.info/articles/DoFinDepth.pdf>

Como nuestro plano general nos obliga a levantar el trípode a unos 20m de Román, en el extremo opuesto del caracol, montaremos el 50mm f1.4 y cerraremos el diafragma a f8, para compensar la luz incidente del exterior. Este plano será un plano general, dada la distancia en que nos situamos. Nuestra intención es centrar la atención en Román. Que aparezca entre la gente y se súbito se transforme en lo que Roland Barthes denominaría el *punctum* de la imagen. Esta transformación de *studium* a *punctum* debe ser enfatizada por el sonido fuera de campo.

Los estudios de Barthes sobre fotografía fija pueden aplicarse a muchas disciplinas. Su método puede aplicarse tanto en fotografía, como en pintura, literatura o en cine. En su trabajo titulado *La Cámara Lúcida*, de un modo similar al método cartesiano, en términos de esbozar una teoría en base a la experiencia subjetiva, comparte ciertos conceptos bastante útiles, a la hora de desenmarañar el sentido de tal o cual fotografía. En primer lugar, existe el *operator*, vale decir, el fotógrafo; el *spectator*, o el espectador que observa el periódico, el libro, el álbum, la colección de fotos; el *spectrum*, a saber, el blanco, el referente, aquello fotografiado, una especie de simulacro, un *eidôlon* emitido por el objeto o personaje. El spectrum pone en relación al spectator con la muerte, con el embalsamamiento que propone André Bazin en su *Ontología de la Imagen Fotográfica*, el retorno de lo muerto, el espectáculo.

*“La fotografía (...) embalsama el tiempo, lo sustrae solamente a su propia corrupción”*⁶⁵.

Según Barthes, la fotografía se encuentra en la encrucijada de dos procedimientos completamente distintos; el primero de orden químico: la acción de la luz sobre ciertas sustancias; el segundo es del orden físico: la formación de una imagen a través de un dispositivo óptico. La fotografía del spectator se revela desde el orden químico; la fotografía tomada por el operator desciende desde el orden físico.

A su vez, a medida que nos adentramos en el texto, Barthes complementa su exposición a través de un diálogo con las reflexiones de Jean Paul Sartre. En un principio, Barthes esgrime:

*“Lo que la fotografía reproduce al infinito únicamente ha tenido lugar una sola vez: la Fotografía repite mecánicamente lo que nunca más podrá repetirse existencialmente”*⁶⁶.

A lo cual Sartre respondería:

⁶⁵ BAZIN, André. *Qu'est-ce que le cinéma?* Paris. Éditions du Cerf, 2011. Pág. 14.

⁶⁶ BARTHES, Roland. *La Cámara Lúcida. Nota Sobre La Fotografía*. Barcelona. Editorial Gustavo Gili, S.A. 1982. Pág. 31.

“(…) las fotos que no me atraen, que no me producen nada, son aquellas en las cuales yo miro sin hacer posición de existencia, el encuadre puede alcanzar a los sujetos que aparecen en la foto, pero no me llaman la atención porque no tienen posición existencial”⁶⁷.

Según Barthes, la palabra clave, el principio para designar lo que atrae en una foto es “aventura”. “Tal foto me adviene, tal otra no. La atracción es la animación, me anima, y eso es lo que hace la aventura (...) El principio de aventura me permite hacer existir la Fotografía. Inversamente, sin aventura no hay foto”⁶⁸.

De esta manera, ¿dónde anida la aventura en la fotografía? Barthes utiliza dos conceptos, que de alguna manera son dos direcciones, mediante las cuales el espectador fabrica la posición de existencia de la fotografía. Por un lado el *studium*; por el otro el *punctum*.

Por *studium* entendemos el gusto por algo, “una suerte de dedicación general, claramente afanosa, pero sin una agudeza especial”. Se corresponde con ciertas cosas que gustan, pero no encantan, porque a pesar de movilizar un deseo, lo hacen a medias. “Es el campo vasto del deseo indolente”⁶⁹.

“Por medio del *studium* me intereso por muchas fotografías, ya sea porque las recibo como testimonios políticos, ya sea porque las saboreo como cuadros históricos buenos: pues es culturalmente (...) como participo de los rostros, de los aspectos, de los gestos, de los decorados, de las acciones”⁷⁰.

El *studium* presupone un espectador activo, que sale en busca de su aventura imaginaria. El segundo concepto, el *punctum*, se corresponde con el espectador pasivo, porque en este caso no soy yo quien viene a buscarlo; es él quien sale a la escena y viene a punzarme. Es una herida, un pinchazo, una marca hecha por un elemento puntiagudo. Remite a la idea de puntuación. Perturba el *studium*. Es un pinchazo, un agujerito, una pequeña mancha, un pequeño corte, y también es una casualidad.

⁶⁷ Ibid. Pág. 54.

⁶⁸ Ibid. Pág. 54.

⁶⁹ Ibid. Pág. 66.

⁷⁰ Ibid. Pág. 64.

“El punctum de una foto es ese azar que en ella me despunta (pero que también me lastima, me punza)”.⁷¹

El punctum sería algo que aparece en el campo de la cosa fotografiada como un suplemento inevitable y a la vez gratuito. Es algo que añadido a la foto y que sin embargo está ya en ella. El punctum es un fenómeno expansivo y metonímico, porque de manera paradójica, como detalle, llena toda la fotografía, y sustituye al referente, haciendo de éste la cosa misma.

En este momento se produce un cruce entre Barthes y Walter Benjamin, pues este último también se refiere a un concepto similar, no verbalizado, pero intuitivo de la misma manera que lo hace Barthes. En su texto *Pequeña Historia de la Fotografía*, Benjamin señala:

“A pesar de toda la habilidad del fotógrafo y por muy calculada que esté la actitud de su modelo, el espectador se siente irresistiblemente forzado a buscar en la fotografía la chispa minúscula del azar, de aquí y ahora, con que la realidad ha chamuscado por así decirlo su carácter de imagen, a encontrar el lugar inaparente en el cual, en una determinada manera de ser de ese minuto que pasó hace ya tiempo, anida hoy el futuro y tan elocuentemente que, mirando hacia atrás, podremos descubrirlo”.⁷²

Al igual que Barthes, Benjamin asume que la fotografía es azar, contingencia en su sentido más puro. Sin embargo, Barthes irá más lejos en el desarrollo de esta idea, porque a pesar de su contingencia, para que una foto signifique debe adoptar una máscara. La máscara otorga el sentido. Sea lo que sea lo que ella ofrezca a la vista y sea cual sea la manera empleada, una foto como tal foto es siempre invisible: no es a ella a quien vemos. La fotografía siempre llevará su referente consigo, su spectrum, porque si apreciamos una fotografía en que aparezca una pipa, esa pipa siempre será una pipa, a diferencia de la pintura de Magritte, que nos hace conscientes de que la pipa representada no es una pipa.

En la fotografía se anula el *medium*, y se percibe el referente, dejando de ser un signo, convirtiéndose en la cosa misma. De esta manera, según Barthes, la fotografía es más cercana al teatro que a la pintura, puesto que en la pintura la relación entre el significado y el referente no necesariamente obedece al principio de equivalencia.

⁷¹ Ibid. Pág. 65.

⁷² BENJAMIN, Walter. *Pequeña Historia de la Fotografía*. En *Discursos Interrumpidos I*. Madrid. Taurus Ediciones, S.A., 1973. Pág. 66-67.

*“La foto es como un teatro primitivo, como un Cuadro Viviente, la figuración del aspecto inmóvil y pintarrañado bajo el cual vemos a los muertos”.*⁷³

A diferencia de lo que ocurre en el cine, en la fotografía los personajes no pueden salir de cuadro. Pero cuando en una fotografía brota el *punctum*, se intuye inmediatamente otro espacio, que puede deducirse como una especie de fuera de campo. Bazin argüirá que el cine de alguna manera no es un marco, es un escondite. Por esto, decíamos anteriormente, en el momento en que Román sale de cuadro, es preciso acentuar esa salida de cuadro mediante la banda sonora, puesto que el *punctum* de esa imagen es un fenómeno que acontece fuera de campo.

Luego de obtener este plano, nos concentraremos en la escena en que Román retira sus encargos. Para iluminar esta escena, en vez de dos tubos fluorescentes (lo que hicimos en el rodaje real), utilizaremos uno solo, tal como en el baño del departamento, para producir un contraste similar. La escena será filmada en primer lugar con el 35mm f1.4, obteniendo un plano medio de Román y el contraplano de Don Julio. Luego de esto, montaremos el 85mm f1.4, para hacer un close-up de Román y un primerísimo primer plano de sus ojos. Una vez que cortemos, daremos por concluida esta secuencia.

3.4 Tercera secuencia (trayectos de Metrotren)

Esta secuencia es la más simple en términos fotográficos, sin embargo es la más compleja en términos de producción, porque conseguir los permisos para filmar dentro del Metrotren es particularmente complejo. Sin embargo, utilizaremos la misma estrategia que en el rodaje real. Llevaremos oculta la cámara en un bolso, con el 50mm f1.4 montado, esperaremos que el guardia del tren atraviese el vagón revisando los boletos, abriremos rápidamente el bolso y comenzaremos a filmar de manera ilegal. Es un riesgo, pero vale la pena. El primer plano, dado que es de día, nos obliga a insertar en el Mattebox un filtro ND6 y abrir el diafragma a f4. Nos situaremos a 2m de Román y haremos un plano medio de éste de pie mirando hacia afuera. Luego de esto, haremos que Román se siente en un asiento y que mire hacia afuera nuevamente. Este plano puede rodarse dos veces: la primera frontal, y la segunda desde un poco más cerca, a 1m, y con cámara en mano hacemos un picado, cuidando de componer según la regla de los tres tercios, para que su ojo se corresponda con uno de los cuatro puntos de atención (preferentemente uno de los dos puntos superiores). Los puntos de atención se obtienen dividiendo el encuadre en nueve cuadros, siendo estos puntos las intersecciones de la *grid*.

⁷³ BARTHES. Op. Cit. Pág. 72.

3.5 Cuarta secuencia (casa de la madre de Román)

Esta locación es bastante oscura y el amperaje es bajo, por lo que al igual que en el rodaje real, utilizaremos nuestras pantallas reflectantes para iluminar el set. Montaremos la cámara sobre trípode y utilizaremos el 50mm f1.4. Lo que haremos aquí será un plano en profundidad, lo que en inglés se conoce como *deep focus*. El objetivo es componer un encuadre en donde exista más de una capa de acción. De alguna manera queremos volver a los orígenes, de donde podríamos hablar que se componía utilizando una profundidad de campo “primitiva”.

La profundidad de campo es una de las tantas “escenas” en términos de operatividad analítica, en las conexiones entre técnica cinematográfica y sus determinaciones económicas e ideológicas. A continuación basaremos nuestras reflexiones en un artículo de Jean Louis Comolli, publicado en *Cahiers du Cinéma*, pero el cual nos vimos forzado a revisar en inglés. Se titula *Technique and Ideology: Camera, Perspective, Depth of Field* y justamente reflexiona en torno a las condiciones de producción cinematográficas y su correlación con la aparición de diversas técnicas y modos de filmar.

Ante todo, debemos constatar que los lentes que se utilizan antes de 1915 (en los primeros veinte años de cinematografía), eran únicamente el 35mm y el 50mm, por lo que las condiciones no permitían un desarrollo de la baja profundidad de campo en las secuencias. El artículo de Comolli revisa con una metodología materialista las distintas variables que originan la aparición de nuevas técnicas en el campo de la fotografía.

Según Comolli, por razones de orden económico, los exteriores en las filmaciones realizadas antes de 1915, dada la exposición a la luz del sol, obligaban a los operadores a cerrar el diafragma de las cámaras, obteniendo así una gran profundidad de campo por un costo de producción no tan elevado. Y, por el contrario, en interiores, era necesario agregar una gran cantidad de luz para equiparar las condiciones lumínicas y la profundidad de los exteriores, lo cual engrosaba los presupuestos.

La razón de la utilización de lentes normales en esta época, es la aproximación o el intento de correspondencia óptica del mecanismo cinematográfico al mecanismo ocular del ser humano. Es la búsqueda de la reproducción del efecto de realidad retiniano. La apuesta instrumental-ideológica del cine de aquella época fue precisamente especulada a la réplica, a la representación de la vida en sí misma, de manera visual.

Estos lentes son producidos en medio del apogeo de los paradigmas de lo análogo y el realismo cinematográfico. Otros códigos o paradigmas que aludieran a otro tipo de demandas sociales, hubiesen desencadenado la producción de otros tipos de óptica. La profundidad de campo que permitían estas ópticas era su condición de existencia.

Las razones, según Comolli, por las cuales se produce la necesidad de desplazar o renovar el punto de vista cinematográfico no tienen que ver con retrasos técnicos, sino más bien con cambios en paradigmas tales como la transformación de las condiciones de credibilidad (desplazamiento de los códigos de verosimilitud cinematográfica), el surgimiento de distintos niveles en el campo narrativo y dramático, el efecto de verosimilitud psicológica, y la continuidad u homogeneidad de las relaciones espacio-temporales en el campo dramático. De esta forma, los retrasos técnicos en el desarrollo de nuevas formas de captar la profundidad de campo no son accidentales, sino que responden al recambio o desplazamiento de nuevos órdenes estéticos, nuevos paradigmas narrativos a las formas cinematográficas.

Comolli, a su vez, revisa a otro autor, Jean Mitry, quien también ha estudiado el fenómeno de la profundidad de campo. Según Mitry, la alta profundidad de campo sería abandonada entre 1925 y 1940 por la fragmentación extrema, salvo raras excepciones, como por ejemplo Stroheim. Unos atribuyen este hecho a la moda, mientras que otros lo atribuyen a la influencia del cine soviético. Pero ambas especulaciones, siendo, en parte verdaderas, carecen de un cariz más bien pragmático y determinante. Recordemos que la aparición del cine sonoro data de 1927, con *El Cantante de Jazz*. Quizá exista, imagina Mitry, una relación entre la desaparición (momentánea) de la profundidad de campo y la aparición del cine sonoro.

Hacia 1925 se produce un cambio revolucionario en términos de película (siempre en blanco y negro). La película ortocromática es reemplazada por la película pancromática en la generalidad de los usos cinematográficos. La película ortocromática es sensible a todo el espectro, salvo el color rojo y es más sensible a las radiaciones azules y violetas. La película pancromática, por su parte, es sensible a todos los colores visibles del espectro, en este orden: azul, verde, y por último rojo. La fuente de luz con que se iluminaba en el cine hasta 1925 eran reflectores compuestos por arcos voltaicos. Los arcos voltaicos emitían un espectro de luz que tendía al violeta, justamente el área del espectro menos sensible de las primeras películas pancromáticas. Esto significó que la anterior fuente de luz debía cambiar por completo. Y es así como el cine entra a una etapa en que la luz que se comienza a utilizar en estudio es la incandescente. Sin embargo, la utilización de la luz incandescente acarrea consigo un problema: no era lo suficientemente intensa como para equilibrar la emulsión de la película, y a su vez, las primeras emulsiones pancromáticas

eran mucho menos sensibles a la luz que las existentes. De esta forma, los directores de fotografía abren sus diafragmas y dan paso a la fragmentación y a la disminución de la profundidad de campo. Luego de dos o tres años de experimentación con película pancromática (que en fotografía fija imperaba desde mucho antes), se descubre que el umbral sensible a la luz es mucho mayor del que se creía. Con película ortocromática había que maquillar a los actores con tonos azules y ocre. Sin embargo, en 1931, Kodak lanza al mercado la película supersensible Eastman a color. El problema de la tendencia de los arcos voltaicos al violeta también sería solucionado agregando sales (de calcio, boro y cromo) a los carbonos. Y, por lo tanto, el problema de la alta profundidad también sería resuelto, abriendo el espectro de posibilidades para trabajar la profundidad de campo.

Gracias a la profundidad de campo, introducida según André Bazin por Orson Welles y William Wyler, muchas escenas se pudieron filmar en una sola toma. La profundidad se basaba en el respeto a la continuidad del espacio dramático y a su duración. Haciendo un paneo hasta encontrarse con un personaje, o bien paneando de vuelta y esperando la entrada a cuadro de otro personaje, lo que se obtenía era un montaje interno subyugado a la realidad escénica. Según Bazin, la introducción del plano en profundidad no se trata de una moda pasajera en cuanto a técnica, sino de *“una adquisición capital de la puesta en escena: un progreso dialéctico en el lenguaje cinematográfico”*.⁷⁴

Según Bazin, la profundidad de campo genera tres consecuencias clave en el cine. La primera consiste en que la profundidad de campo pone al espectador en relación con la imagen de una manera más próxima que con la realidad. Independientemente del contenido de la imagen, su estructura será más realista si es en profundidad. La segunda consecuencia radica en que el tipo de relación mental entre el espectador y la imagen será activo, ya que una puesta en escena en profundidad requiere más atención por parte del espectador, requiere un ejercicio de la voluntad para ser apreciada. Y la tercera consecuencia, a raíz de las anteriores, es que la profundidad de campo introduce la ambigüedad en la estructura de la imagen, no como una necesidad, sino más bien como una posibilidad. El espectador, al apreciarla, interpreta, y al interpretar se produce la incertidumbre, la relativización de su significado.

En nuestra secuencia, Román se encuentra en el fondo del cuadro, mientras que su madre, en primer término, prepara el almuerzo, luego ésta se desplaza hacia la mesa y el resultado de la acción se desenvuelve en un tercer espacio, entre el exterior donde se encontraba Román y el espacio dramático de su madre.

⁷⁴ BAZIN, André. Op. Cit. Pág. 75.



Fotograma de la secuencia casa madre de Román. Este es un ejemplo de una composición que utiliza deep focus.

La profundidad de campo utilizada como elemento narrativo no sólo se reduce a una consecuencia técnica que brota de las condiciones de producción de la época. No sólo responde a criterios económicos; aunque permite la cobertura de las escenas de manera más eficiente, no se puede reducir simplemente a su efectividad. Las escenas filmadas en profundidad producen un nuevo vínculo psicológico entre los espectadores y la imagen. Representan un cambio en la percepción y en la lectura del lenguaje cinematográfico, una nueva interpretación de los códigos narrativos.

La imagen en profundidad requiere un espectador que no sólo se deje llevar por las reglas de un montaje prefabricado, sino que además focalice su atención en un punto que, si bien es impuesto por la mirada de un director y un director de fotografía, lo fuerza a ejercitar de cierta manera su libertad, porque a pesar de que en el cine estamos obligados a ser cómplices de un artificio concebido de antemano, la interpretación que hace el espectador luego de verlo forma parte crucial del proceso dialéctico de emisión y recepción de los mensajes implícitos en éste. En una palabra, el espectador nutre el film con su mirada y su interpretación. Este proceso dialéctico desencadena su circulación en el medio.

3.6 Quinta secuencia (bar y seguimientos Román-Leo)

La locación del bar es bastante oscura. Utilizaremos nuevamente las pantallas reflectantes para iluminar el interior, sobre todo la mesa en que se sienta Román. Tenemos una ventana detrás de Román y debemos equilibrar la incidencia de luz día en el set. En esta locación se produce un contraste interesante en el rostro de Román. Por eso, utilizaremos dos ópticas: el 35mm f1.4 y el 85mm f1.4. Para toda la escena será necesario un filtro ND6 en cámara. Con el 35mm haremos un

plano general de toda la escena, con un valor de apertura f5.6. Luego, con el mismo objetivo haremos close-ups (f2.8) y luego haremos un primerísimo primer plano de cada uno de los personajes (f2.8).

Para los seguimientos utilizaremos el 28mm f2 en primera instancia. El diafragma debe estar lo más cerrado posible, para que la sensación de estabilidad no se vea alterada por los desniveles de la calle. En una segunda instancia trabajaremos con el 18mm f3.5. La idea es seguir a ambos personajes por la calle y el valor de apertura será f8, dado que aún hay bastante luz. Mientras mayor sea la profundidad de campo, se notará menos el leve temblor de los pasos y la imagen será más estable. Estos planos serán los últimos de nuestro rodaje hipotético. Ahora sólo queda esperar la producción de un montaje imaginario y la esperada proyección imaginaria. En tanto sólo quisiéramos agregar un par de reflexiones finales acerca de nuestra experiencia en el departamento de fotografía de *El Hombre que Estaba Entre la Gente*.

4. CONCLUSIONES

El ejercicio que propusimos tiene por finalidad explorar teóricamente las tecnologías que brinda la era digital en la actualidad. Podríamos haber realizado este mismo ejercicio imaginándonos frente a una cámara de 35mm. Sin embargo, decidimos imaginarlo desde el punto de vista de lo que está más cerca de nuestras posibilidades como realizadores independientes.

Estamos en medio de una democratización de la producción audiovisual, sobre todo con la incidencia de nuevos equipos y nuevos formatos, como por ejemplo las cámaras DSLR, que permiten la utilización de distintas ópticas, a un precio no tan elevado y con la gran potencialidad de llegar al formato Full HD 1920x1080. Y eso, de alguna manera se transforma en un fenómeno bastante especial, ya que al tener la limitante de que los clips que se filman no pueden exceder los 12 minutos de duración (por cuestiones de patentes, porque las cámaras DSLR no pagan patente de videocámara) reproduce una lógica de producción bastante parecida a la de formatos analógicos, como el 16mm. Y sólo se reportan ventajas, porque el plano se puede rodar todas las veces que sea necesario.

Otra ventaja son las ópticas. Utilizar objetivos de cámaras fotográficas, no sólo reduce el costo, sino que además la calidad de la imagen puede lograr unos resultados que perfectamente pueden apostar por una ampliación a una sala de cine. En términos de la temática central que hemos estado desarrollando, vale decir la profundidad de campo, la tecnología digital ha apostado por reducir la profundidad de campo a niveles insospechados. Hoy existen objetivos cuya apertura llega a valores como f0.95. Y eso, sumando las posibilidades que brinda el asaje digital (ISO) y las posibilidades de instalar en la cámara seteos, plugins y ecualizaciones, las posibilidades para filmar situaciones de poca luz ya no son un problema mayor. Las cámaras DSLR también han sido objeto de experimentación para tecnologías de 3D, HDR (High Dynamic Range) y otras técnicas, pudiendo incluso compararse con modelos de las series profesionales, como Red One o las cámaras Sony Cine Alta.

Estamos viviendo una verdadera revolución audiovisual, que esperamos que tenga como resultado una proliferación, un florecimiento, una multiplicación en la producción audiovisual chilena. Mientras más pueda practicar un equipo, más posibilidades tendrá de lograr un resultado que incremente el nivel de nuestro cine incipiente.

BIBLIOGRAFÍA

Libros

BARTHES, Roland. La Cámara Lúcida. Nota Sobre la Fotografía. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, S.A., 1982. 207p.

BAZIN, André. Qu'est-ce que le cinéma? Paris, Éditions du Cerf. 2011. 372p.

BENJAMIN, Walter. Pequeña Historia de la Fotografía. En Discursos interrumpidos I. Madrid, Taurus Ediciones, S.A., 1973. 206p.

Artículos y publicaciones en línea

COMOLLI, Jean-Louis. Technique And Ideology: Camera, Perspective, Depth Of Field. [en línea] <http://web.mit.edu/uricchio/Public/Documents/comolli.pdf> [consulta: 27 de mayo de 2011]

CONRAD, Jeff. Depth Of Field In Depth. [en línea] <http://www.largeformatphotography.info/articles/DoFinDepth.pdf> [consulta: 12 de marzo de 2011]

THE LUMINOUS LANDSCAPE [en línea] <http://www.luminous-landscape.com/tutorials/understanding-series/dof.shtml> [consulta: 13 de marzo de 2011]

ANEXOS

Informe profesor guía y profesores informantes