



UNIVERSIDAD DE CHILE
INSTITUTO DE LA COMUNICACIÓN E
IMAGEN
CARRERA DE CINE Y TELEVISIÓN

MEMORIAS DEL VIENTO
Cortometraje documental

Memoria para optar al Título profesional de
Realizador en Cine y Televisión

Autores:

Katherina Harder Sacre
Catalina Donoso Knaudt
Natalia Cabrera Figueroa
Isabel Orellana Guarello

Profesora Guía:
Tiziana Panizza

Santiago, Chile
2011

Índice

1. Memorias de título

- Dirección: Katherina Harder Sacre
- Producción: Catalina Donoso Knaudt
- Dirección de Fotografía: Natalia Cabrera Figueroa
- Montaje: Isabel Orellana Guarello

2. Informe de Profesora Guía: Tiziana Panizza

- Informe Obra de Título: Memorias del Viento
- Evaluación e informe: Katherina Harder Sacre
- Evaluación e informe: Catalina Donoso Knaudt
- Evaluación e informe: Natalia Cabrera Figueroa.
- Evaluación e informe: Isabel Orellana Guarello

3. Informe de Profesores Evaluadores: Ignacio Agüero

- Informe Obra de Título: Memorias del Viento.
- Evaluación e informe: Katherina Harder Sacre
- Evaluación e informe: Catalina Donoso Knaudt
- Evaluación e informe: Natalia Cabrera Figueroa
- Evaluación e informe: Isabel Orellana Guarello

4. Informe de Profesores Evaluadores: Orlando Lübbert

- Informe Obra de Título: Memorias del Viento
- Evaluación e informe: Katherina Harder Sacre
- Evaluación e informe: Catalina Donoso Knaudt
- Evaluación e informe: Natalia Cabrera Figueroa
- Evaluación e informe: Isabel Orellana Guarello.

Universidad de Chile
Instituto de la Comunicación e Imagen
Escuela de Cine y Televisión
Proyecto de Título: Memorias del viento
Profesora guía: Tiziana Panizza

Memoria de grado

*“Dirección documental: el
conjunto de herramientas
interdisciplinarias”*

Katherina Harder Sacre
Directora
31/03/2011

“No recordamos el pasado, sino las imágenes del pasado”

-Chris Marker-

Recuerdo que hace cuatro años atrás, en segundo año de la carrera, estaba desarrollando un proyecto documental sobre el alzheimer. En mitad del rodaje los personajes no quisieron seguir grabando y por razones de timing académico tuve que abandonar el proyecto y empezar otro nuevo que no tenía relación alguna con la temática. Ante mi frustrado proyecto documental, mi obsesión por llevar a cabo un proyecto en donde pudiese trabajar y explorar en el campo de la memoria, se vio suspendida por años.

Uno de los juegos que más recuerdo de niña es “la gallinita ciega”, un juego bastante recurrente en mi infancia noventera, el cual consistía en vendarte los ojos, darte un par de vueltas para marearte un poco y luego caminar a “pillar” a los demás niños que participaban del juego y que se encontraban dispersos en tu alrededor . Recuerdo que cuando lo hacía no aguantaba mucho tiempo con la venda puesta en mis ojos, la desesperación se apoderaba de mí y tenía que sacármela ganándome un par de abucheos de mis amigos. Desde niña uno de mis miedos más grandes ha sido sufrir algún problema a la vista. Mi gusto por el cine y la fotografía han hecho que éste se acrecente, provocando en mí otra obsesión temática: la ceguera. Hace un poco más de un año empecé a indagar en el tema, revisé algunos libros, poemas, artículos, películas, entre otros. Navegando por internet me encontré con un blog, cuya última publicación me llamó fuertemente la atención. Un hombre contaba sobre un amigo que había quedado ciego a los 15 años. Un día, preguntándole sobre cómo lo hacía para moverse en su cotidiano, le preguntó cómo reconocía cual era su casa. Su amigo respondió que para él ya era fácil reconocerla, porque afuera de su casa había un árbol del cual reconocía el particular sonido de sus hojas al agitarse con el viento. Contaba además que al escuchar el sonido, se le venía a la mente la imagen de ese árbol hace años atrás, cuando era niño y aún veía. Esta historia generó un fuerte lazo de conexión entre las dos temáticas que tanto me obsesionaban: la ceguera y la memoria.

Las obsesiones empezaron entonces a transformarse en ideas para un proyecto documental cuya primera gran decisión al menos ya estaba tomada: el relato tenía que girar en torno a una persona cuya ceguera fuese adquirida, pues a partir de ahí podían empezar a articularse relaciones entre el desvanecimiento de las imágenes actuales v/s la reaparición

de imágenes pasadas. De esta forma, se presentó un panorama bastante enriquecedor: a partir de un tema que me interesaba, la ceguera, podía reflexionar sobre aquello que me obsesionaba: la memoria. Es así como hoy, con este trabajo documental, siento que he podido saldar aquella deuda de realización que dejé pendiente hace 4 años atrás, retomando y explorando, de una manera distinta, en este campo que tanto me obsesionaba: la memoria.

1.- El inicio: de la idea a la historia

La idea inicial que motivó a desarrollar este proyecto documental está un tanto alejada de lo que es actualmente: representar el imaginario de un ciego a través de una “docu-animación”. Comenzamos a buscar personaje, la principal condición era que fuese un sujeto con ceguera adquirida, es decir que hubiese visto, pues me interesaba indagar en el “imaginario de un ciego”, entendiendo la importancia que adquieren estas imágenes-recuerdos de aquello que fue visto alguna, en la construcción de éste. El problema que se presentó con esta idea inicial fue que hablar del “imaginario de un ciego” era tan abstracto y poco concreto que dificultaba visualizarlo en imágenes. Junto con ello no lograba visualizarse aún un vínculo estético-narrativo que justificara y diera sentido al uso de la animación. De esta forma en la fase inicial del desarrollo del proyecto se divagó entre ideas y conceptos que no lograban tomar forma alguna.

Creo que hay existen dos formas a partir de las cuales se comienza con un proyecto documental: conocer a un personaje (o a un conjunto de personas) con alguna historia en particular que llame la atención del realizador y provoque el deseo de contar algo sobre ello, en este caso se va de la realidad a las ideas. En el segundo caso, el realizador siente una necesidad de explorar ciertos campos, plasmar ciertas ideas, plantear ciertas reflexiones, a partir de ellos busca entonces personaje (s) y/o alguna historia a través de los cuales pueda representarlas, en este caso se va de las ideas a la realidad; fue precisamente de esta segunda manera cómo nació este proyecto documental. No había una historia humana puntual, sino que meras ideas que buscaba poder reflejar en la historia de un personaje. No resulta extraño, entonces que la parte más desarrollada y fuerte del proyecto, haya sido la fundamentación teórica. Pero era necesario “aterrizar” el proyecto, por ello se hacía urgente encontrar a un personaje que nos ayudara a dar corporeidad a las ideas

iniciales. Junto a la productora visitamos corporaciones y asociaciones de ciegos para intentar orientar la búsqueda, pero no hubo resultados satisfactorios. Un día, por aquellos azares de la vida, la productora del proyecto, estaba sentada en un parque esperándome para una reunión. Se encontró con un amigo que no veía hace muchísimo tiempo. Conversaron sobre la vida y los proyectos, ella le comentó que actualmente estaba en pleno desarrollo de su obra de título, la cual consistía en un cortometraje documental para el cual andaba en busca de un personaje ciego. Se llevó una gran sorpresa con la respuesta de su amigo: su primo se estaba quedando ciego. Fue así como dimos con nuestro protagonista, Rafael Egaña, de 38 años, quien padece retinosis pigmentaria, una enfermedad que le fue diagnosticada a los 12 años y que hoy lo tiene al borde de la ceguera total, con un campo de visión sumamente reducido. Junto a mi grupo fuimos a entrevistarnos con él y conocer su historia, su entorno, su forma de pensar ciertos temas, etc. Recuerdo que en esta primera visita, me llamó mucho la atención su capacidad de análisis y reflexión sobre los temas que le planteábamos. En este sentido por ejemplo, como sabía que éramos estudiantes de cine, realizó una comparación y analogía entre su enfermedad y la cámara, señalando que lo que le sucedía a él era como si tuviese la película mala, por lo que entonces no podía “ni grabar, ni sacar la foto”. Producto de eso sentí que este personaje me abría un campo de conocimientos y reflexiones sobre el dispositivo cinematográfico mismo, en el cual me parecía fascinante poder indagar: decisión tomada, Rafael sería el protagonista.

Una vez elegido el protagonista, seguí conociéndolo a él y conociendo su historia. Fueron surgiendo otros aspectos de su vida que resultaban interesantes también, como por ejemplo su relación con la música, o con la actuación. Aún no lograba focalizar bien mi punto de atención sobre el personaje. En la segunda entrevista de investigación, mencionó a su papá y una “colección de fotografías” que, a pesar de no dimensionar en ese momento su magnitud e importancia, se transformó en mi mayor punto de interés.

Fui entonces a conocer a Javier Luis Egaña, padre de Rafael, quien me mostró aquella colección y archivo fotográfico que había mencionado Rafael. Me llevé una gran sorpresa al verla. Cuando Rafael me había contado sobre ella, me imaginé un archivo familiar común y corriente como en cualquier familia, pero aquella colección estaba lejos de serlo. Atravesando el patio de su casa, en un rincón ubicado en el fondo de éste, se

encontraba la bodega en donde albergaba dicho archivo. Entramos en ella. En los costados habían estanterías llenas de cajas azules numeradas en cuyo interior habían muchísimos sobres con inscripciones, que señalaban su contenido, al interior de cada sobre había un álbum fotográfico minuciosamente cuidado y mantenido en el tiempo. Miles y miles de fotografías, ordenadas y catalogadas obsesivamente, las cuales por lo demás daban cuenta de que Javier Luis no era un mero aficionado, sino que, por el contrario, era un fotógrafo ya profesional. Fue esa visita la que fue clave para determinar el rumbo del documental.

Estaba frente a una paradoja tan particular: el padre fotógrafo, quien alberga una numerosa colección de imágenes fotográficas y su hijo, quien está al borde de la ceguera total. El rumbo del documental se iba clarificando: sentí que el azar me había llevado una historia tan única y particular que contar, que no podía desperdiciar la oportunidad de hacerlo.

2.- Estrategias de rodaje: “domesticando a la bestia documental”

Rafael, a la vez que era un personaje sumamente interesante, con una historia bastante particular, era también un gran desafío para mí como directora: una persona de carácter dominante, bastante hermético emocionalmente, que se mostraba siempre muy íntegro ante todo tipo de situaciones. De esta forma ya comenzaban a avizorarse las primeras complejidades para el rodaje: ¿Cómo tomar control de la situación y lograr traspasar las barreras que él imponía?

Como directora documental, era necesario enfrentar el rodaje convirtiéndome en una estratega. Para ello fue necesario nutrirme de herramientas provenientes del campo de la psicología de manera tal de poder elaborar formas de llegada a él.

2.1 Confianza en la realización

La primera barrera que tuvimos que traspasar fue ganarse la confianza para que aceptara ser nuestro protagonista, seguirlo, entrar al mundo íntimo de su hogar y grabarlo. El segundo nivel era mucho más complejo: ganarse la confianza para que se soltara y relajara frente a cámara.

Rafael es una persona con muchas aprehensiones. Y no es para menos, ha vivido toda su vida bastante protegido por su familia debido a su pérdida progresiva de visión. Por otro lado, él y su familia mantienen una imagen pública que cuidar, pues además de que Rafael trabaja actualmente para un organismo del gobierno, su padre fue por muchos años un personaje político bastante influyente y conocido en nuestro país, por lo que, desde luego que le preocupaba desde un principio la imagen que pudiésemos proyectar de él y su familia. Para romper con esto, tenía que ganarme su confianza no sólo como ser humano, sino que también como realizadora. Acordamos con Producción que, para mantener una relación más fluida, yo me encargaría del contacto con el personaje más a nivel personal y ella a nivel más formal y logístico, como por ejemplo fijar horarios, coordinar días de rodaje, el viaje que realizaríamos, etc. Esta decisión fue sumamente importante porque me permitió tener un lazo mucho más cercano con Rafael a través del cual poder traspararle la confianza y seguridad en el trabajo que estábamos realizando, de hecho, me di cuenta que se había generado dicha conexión cuando hacia el final del rodaje me comentó que estaba ansioso por ver el resultado, pero no por la imagen que proyectaríamos de él, sino que porque sabía que sería una “muy linda realización de calidad”. Para lograr esto fue sumamente importante también mantener el “profesionalismo” dentro del rodaje. En ese sentido, cumplir con los horarios, con las llamadas, con las informaciones en el tiempo acordado, etc., junto con ello mostrarse siempre segura y decidida, pues cualquier duda podría volver a traer inseguridad a esa atmósfera que tanto había costado generar. Asimismo cualquier inconveniente dentro del equipo o problemática externa, debía quedar dentro del equipo, pues hay que aprender a mantener separadas dichas esferas para que no se afecten ni contaminen entre sí.

2.2 La disposición de la cámara

En lo que respecta a mi experiencia documental, era primera vez que trabajaba con una camarógrafa aparte, en la única experiencia documental que había tenido anteriormente, yo había realizado la dirección y la cámara a la vez. Me gusta mucho la dirección de fotografía y la cámara, por lo que desde un comienzo sabía que sería un gran desafío desligarme de ella y confiársela a otra persona, no por desconfianza de las capacidades de quien haría la cámara, sino que ante la complejidad de establecer una vía

de comunicación efectiva, ágil y eficaz, un canal rápido, instantáneo, mientras suceden los acontecimientos, el tiempo pasa y el contexto cambia. En ese sentido para aprovechar bien el tener a otra persona en la cámara, había que realizar un trabajo con junto de observación y estado de alerta, en ese sentido mientras el cámara podía preocuparse por lo que sucedía dentro del cuadro, yo de manera externa podía ver más allá del cuadro, lo que está afuera de él, la situación, el contexto y a partir de ello pensar en las posibilidades que podrían presentarse luego.

Antes del rodaje visitamos, junto a la Directora de Fotografía, las locaciones por las que se desplazaría nuestro protagonista. Éstas correspondían principalmente a lugares ya conocidos por Rafael como su casa, oficina, casa del padre, en los que se siente bastante cómodo y seguro pues ya los conoce de memoria, y por otra parte las calles por las que hace su recorrido diario desde la casa al trabajo y viceversa. En este sentido el espacio más conflictivo para Rafael eran las calles, porque si bien, las conocía de memoria, sabía sus dimensiones y obstáculos fijos, los obstáculos móviles, es decir las personas, los autos, bicicletas, etc., estaban siempre en movimiento, cambiando constantemente de posición y readecuando el espacio, por lo que para él se volvían elementos impredecibles. Además de lo anterior, visitamos también Concón, lugar que tenía como objetivo sacarlo de su cotidianidad y llevarlo a un lugar físico de recuerdo, el cual no veía hace mucho. A partir de las visitas conversamos las escenas y estudiamos los posibles escenarios que podían presentarse y establecimos cuáles eran los elementos indispensablemente de obtener en cada escena. Sin embargo, todo este análisis previo se trabaja sobre lo imaginario y en el campo de las probabilidades. Ayuda para orientar, no obstante es sabido de lo impredecible y azarosa que resulta la materialidad documental. He aquí la necesidad de agilidad en la toma de decisiones de dirección en conjunto con la viveza y asertividad que necesita la cámara documental para registrar en el momento mismo elementos impensados, situaciones únicas, emociones irrepetibles, etc.

A nivel de propuesta, existían dos tipos de registro: el de interacción con los personajes a través de entrevistas y el de observación. Para este último, se buscaba lograr que nuestro protagonista no interactuara con la cámara y, lo que es más, que pudiese olvidarse de su presencia en algún momento. Esto con el fin de despojarlo de su “afán de

control” de la situación (lo cual era muy probable que sucediera si se daba cierta libertad de interacción entre él y la cámara, entendiendo que es una persona de carácter sumamente dominante) y junto con ello poder capturar fragmentos que nos permitieran sugerir elementos importantes dentro de su cotidianidad.

Empezamos grabando en su casa con la cámara sobre trípode, lo cual se transformó en uno de los puntos más conflictivos del rodaje. En reiteradas ocasiones Rafael chocó con la cámara, pues no la veía. Personalmente nunca había grabado con un ciego y cometí el error de no pensar que el dispositivo de la cámara en trípode podría entorpecer sus desplazamientos. Y lo que es más, era sumamente contraproducente con la intención inicial de que nuestro personaje se olvidara de la cámara pues, al chocar con ella, constantemente se develaba su presencia y provocaba que nuestro personaje no pudiese “soltarse” en determinadas situaciones. Se presentó entonces una gran complicación, pues la propuesta fotográfica hablaba de una cámara más estilizada, a través de la utilización del trípode, pero vimos que éste entorpecía las acciones y los desplazamientos del personaje, ¿Qué había que privilegiar? La decisión fue radical: de aquel punto del rodaje en adelante se usaría cámara en mano y dejaríamos de lado el trípode (a no ser que fuesen situaciones muy estáticas como por ejemplo él sentado viendo el VHS), para favorecer su libre desplazamiento por el espacio. De hecho toda la segunda parte del rodaje, que correspondía al viaje a Concón, fue con cámara en mano que, de hecho, ayudó a lograr mayor fluidez por parte de nuestro protagonista.

2.3 “El reencuentro” como estrategia y dispositivo

Sabía del gusto y apego de nuestro personaje con las imágenes y los recuerdos, por lo que ponerlo en situación de “reencuentro con archivos fotográficos y/o grabaciones” que apelaba a la idea de “reencuentro con ciertos recuerdos”. Éstos resultaron ser sumamente enriquecedor para el relato, pues fue precisamente en ellos donde surgieron las emociones más potentes. De esta forma se reencontró a Rafael con registros que no veía hace muchos años, e incluso algunos que no veía desde que fueron capturados. La sensación fue bastante potente puesto que la última vez que él había visto esos materiales, veía bastante bien, a diferencia de lo que sucede actualmente pues ya no puede distinguir muy bien las formas en las imágenes.

Siguiendo la misma línea estratégica anterior, se planteó también el dispositivo del viaje en tanto “reencuentro” con los recuerdos de un lugar de infancia, en ese sentido llevarlo hacia un lugar físico de recuerdo lo predispuso a una actitud distinta, lo cual se transformó en el momento propicio para sacar las reflexiones más potentes y de mayor emotividad. Para “quebrar la coraza” del personaje, había que sacarlo de su espacio, transportarlo hacia un lugar de recuerdos para hacer aflorar sus emociones, es por eso que lo llevamos a Concón, al departamento de su tía, lugar al que no iba hace más de 12 años. La reacción de nostalgia no se hizo esperar. Apenas llegamos Rafael se mostró bastante emocionado por estar en aquel lugar que no visitaba hace tanto tiempo. En ese momento sentí que su predisposición era otra: parecía haber bajado “el escudo” de defensa. Llevarlo a Concón ayudó para hacerlo recordar su infancia y adentrarlo en la atmósfera misma del relato del documental, permitiendo así que surgieran reflexiones sobre la memoria, los recuerdos, su pasado así como también sobre su futuro.

Una vez terminado el rodaje, Rafael me comentó, que todo este proceso de realización de este documental, había sido sumamente enriquecedor para él, pues le había permitido reflexionar sobre muchos temas y asuntos de su vida personal. En este sentido, pareciera ser que este proceso documental se tradujo para Rafael en una experiencia de introspección. En este mismo sentido, el mismo Javier Luis, padre de Rafael, nos agradeció, señalando que “esto le ha hecho muy bien a Rafael”. Estos datos que parecieran ser anecdóticos, resultan bastante interesantes de analizar, pues nos habla de lo que significa vivir la experiencia documental para el sujeto representado. Y claro estamos acostumbrados a vivir la experiencia desde el lado de la realización pero no estamos muy enterados sobre la significación que puede adquirir dicha experiencia para los personajes.

2.4 Las entrevistas: en búsqueda de las reflexiones

En la primera entrevista de investigación que le hicimos a Rafael, hizo reflexiones tan interesantes que consideré que serían un gran aporte a la narrativa del documental. Ahora bien, el desafío estaba en poder generar nuevas reflexiones, que permitiesen ahondar en el tema y construir un relato en torno a ellas y por otro lado darles mayor calidez y emotividad a éstas, pues al trabajar con ciertos niveles de reflexiones, siempre se corre el riesgo de generar una distancia entre el espectador y el personaje al sentir que se quedan en

un plano “muy intelectual”. En ese sentido quería generarse mayor cercanía, entendiendo que detrás de esas reflexiones hay emociones, sensaciones, una historia humana y todo un “submundo” en el que adentrarse.

A lo largo del documental se realizaron cuatro entrevistas formales al protagonista. Dos de ellas de investigación (ambas grabadas) y dos de ellas durante el rodaje mismo. Desde un inicio se pensó que lo más lógico sería que en la primera entrevista del rodaje sus respuestas fuesen más frías, entendiendo también que estaba programada en uno de los primeros días de rodaje, por lo tanto se preparó dicha entrevista con la conciencia de que sus respuestas serían más informativas que emotivas; y de hecho así fue. Se dejó la segunda entrevista para el viaje a Concón, hacia el final del rodaje, pues el lazo de cercanía con el personaje sería mucho mayor y él estaría emocionalmente más preparado y compenetrado con el proceso documental pues a través del rodaje mismo ya habría podido reencontrarse con varios elementos que lo ubicaban en un estado de mayor introspección y reflexión. Junto con esto, como se mencionó con anterioridad, el viajar hacia un lugar alejado de la ciudad y que, además, era un lugar que frecuentaba cuando niño, el cual no visitaba hace ya muchos años, provocó en él un estado de nostalgia que desencadenó una mayor apertura emocional para hablar sobre ciertos temas que resultaban ser mucho más delicados. De esta forma el panorama del día de llegada a Concón se organizó de manera tal que nuestro protagonista pudiese redescubrir el entorno primero para que se fuese internando en el mundo del recuerdo, es por ello que durante el día salieron a pasear a la playa y sus alrededores y durante la tarde-noche se realizó la última (y más importante) entrevista del documental en la que afloraron los sentimientos que durante todo el proceso habíamos buscado, de hecho los fragmentos más emotivos utilizados en el documental, salieron de esta entrevista.

3- El exceso de material: fragmentación y dispersión

Si bien es bastante común que en el documental se grabe mucho material, creo que en éste en particular se grabó demasiado: 35 horas de material para un cortometraje documental que no superaría los 20 minutos. Respecto a esto, cabe hacer aquí el alcance de cómo es que el formato de grabación influyó en la metodología de trabajo documental. En este sentido creo que trabajar en digital, a la vez que me otorga muchas facilidades y

libertades que simplifican el trabajo y el proceso, éstas mismas parecieran haber generado en mí una menor minuciosidad y rigurosidad en el registro del material, que se ve potenciado ante la necesidad de “querer captarlo todo” y “no perderse nada”, independiente de si se tiene o no la seguridad de que servirá. Esto provocó, posteriormente, una acumulación de horas de material innecesarias que dificultaron e hicieron aún más complejo e intenso el trabajo de montaje. Cabe aquí hacer el alcance de que es mi intención mediante este documento debatir sobre cómo el formato de grabación influye en las metodologías de trabajo documental, porque creo que efectivamente es un debate extenso, pero sí quiero hacer más consciente, cómo creo que éste influyó en mi proceso personal de realización. Por otro lado, creo que el formato si bien, como señalé con anterioridad, pudo haber sido un factor, desde luego que no es el único. En ese sentido, creo que independiente del formato, mi error fue la falta de rigurosidad a la hora de priorizar lo que se graba y lo que no, pues creo que la exceso de material también es un guiño a momentos de inseguridad durante el rodaje mismo.

Se revisaron todas las horas de material, para posteriormente escribir un guión de montaje cuyo resultado fue un primer corte que sufrió “síndrome de dispersión”, provocado en gran parte por el excesivo material que se tenía. Se produjo una hyperfragmentación del relato en donde no se lograban generar conexiones de sentido entre los fragmentos, producto de ello es que no se entendían fundamentos tan elementales dentro de una obra: qué se quería contar, hacia donde apuntaba el relato, qué era lo particular de esta historia y, lo más importante, cuál era finalmente el punto de vista. La estructura planteada no funcionó por lo que se hacía necesario desarmarla y empezar de nuevo.

4.- En busca de la estructura

Ante lo diluido que se encontraba el punto de vista, se hizo necesario retomar las ideas iniciales del proyecto para volver a tener la claridad necesaria sobre éste. Se volvió a revisar el material y se descartó, definitivamente, todo aquello que no apuntaba hacia la dirección en la que se quería encaminar el documental. Se armó así una segunda estructura, en donde aparecieron elementos que ya permitían esbozar una línea del documental, sin embargo, ésta se había vuelto más narrativa, dando mayor espacio e importancia a la historia de la ceguera del personaje, que a las reflexiones sobre su pérdida de visión y la

relación con la imagen-memoria. Esto sucedía en gran medida por la presencia de fragmentos de entrevistas realizadas a los familiares de Rafael, quienes contaban sobre aspectos puntuales de su enfermedad o de su infancia, lo cual provocaba que el relato se quedara en el nivel literal de la narración de acontecimientos.

Con el fin de despegar el relato de la literalidad narrativa se tomó la decisión radical de eliminar las entrevistas como dispositivo narrativo y estético y dejar sólo fragmentos de Rafael como voz en off. De esa manera guiar la narración mediante los textos usados en forma de voz en off de Rafael, ayudaban a generar asociaciones de sentido que pudiesen reenviar al espectador a ese “segundo nivel” reflexivo que buscábamos. Por otra parte, a nivel más estético dieron un carácter más íntimo e introspectivo, generando la sensación de estar frente a “reflexiones de las corrientes de la conciencia de Rafael”. De esta manera el relato comenzó a regirse por las mismas formas que las corrientes de la conciencia: generando sentidos, divagando entre ellos, rompiendo con la cronología del tiempo. En esta etapa ya empezaron a presentarse ideas más claras y concretas respecto al montaje, se lograba visualizar ya una estructura que permitía la reaparición del enfoque y punto de vista, así como también los fundamentos teóricos al respecto: la ceguera y su relación con la imagen-memoria, entendiendo que ésta funciona como una reaparición de imágenes pasadas ante la desaparición de las imágenes “presentes” producto de la pérdida de visión. De esta forma el verdadero conflicto que se plantea como drama del personaje más allá de “no ver”, tiene relación con la imposibilidad que se le presenta al no poder construir nuevas imágenes- recuerdo. Producto de ello las imágenes del pasado reaparecen de manera más nítida ante la inexistencia de otras imágenes.

En esta etapa del montaje , personalmente comprobé que efectivamente había mayor claridad del relato, producto de la comunicación con la montajista, pues fue precisamente aquí donde se llegó a un grado de conexión tal que, cuando se trabajaba sobre determinadas escenas y/o secuencias, ambas pensábamos, al mismo tiempo, en la misma idea. Es decir, por fin, a través del montaje, se visualizaba de manera más clara y definida la dirección hacia la que apuntaba el documental: el punto de vista.

5.- La estructura no-lineal

El documental se estructura en torno a asociaciones de sentido y de reflexiones de nuestro personaje. De esta forma su recorrido es a través de emociones y reflexiones y no de sucesos y/o hechos concretos. La asociación de imágenes sumada a la voz en off del personaje, busca salir de la literalidad y establecer relaciones de sentido que remitan posteriormente a una reflexión.

El relato busca romper con la linealidad. Pasado, presente y futuro deben entrelazarse, entendiendo que en la vida de nuestro personaje hay una fuerte imbricación entre estos tres tiempos. Él convive cotidianamente con las imágenes del pasado y se cuestiona sobre su futuro ante la incertidumbre del devenir producto de su progresiva ceguera. Se entremezclan recuerdos y proyecciones, las imágenes del pasado que alberga en su memoria son a la vez las del futuro, ante la inexistencia de otras imágenes puesto que ,debido a la pérdida de visión, ya no podrá generar nuevas imágenes, quedándose entonces con aquellas del pasado. En ese sentido el gran conflicto de Rafael se presenta ante la pérdida de la posibilidad de construir nuevos recuerdos visuales producto del desvanecimiento de las imágenes del presente.

Hay momentos claves que marcan el tránsito emocional y reflexivo del documental. Primero que todo, el espectador desde un comienzo tiene que saber que él se está quedando ciego, puesto que ésta no es la “sorpresa” del documental, sino que el punto de partida desde el cual comienza a generar la narración. La primera “sorpresa” es cuando Rafael hace la asociación entre la visión y la cámara señalando que su enfermedad equivaldría a “tener mala la película” y por tanto no poder registrar imágenes. Ésta marca fuertemente la dirección en la que deberán ser leídas las reflexiones posteriores. Luego se presenta la gran particularidad de la historia: su papá fotógrafo. A partir de ahí se deambula por los recuerdos de niñez y nostalgias del pasado, hasta llegar a otro momento clave: la ensoñación y fantaseo. Esto parte con un sueño que empieza a preparar el mundo onírico que rodea a aquellas secuencias. Se transita por la angustia de la pérdida, para llegar al momento clave: el fantaseo con recuperar la vista. Es una reflexión sumamente importante pues deja entrever la importancia de las fotografías de su padre en su vida. Es decir no sólo le han permitido ver y conocer pequeños fragmentos de “realidad” (Rafael menciona en un

momento que él tiene muchos recuerdos de visión, de cosas que vio a través de la fotografía . Este tema será retomado con mayor detalle más adelante) sino que también podrían transformarse en aquellas “ventanas” a través de las cuales él podría recuperar esos años de “memoria visual” perdidos. El último momento clave es la reflexión final acerca de los hijos, pues se conjugan todos los elementos: la relación padre-hijo, la ceguera y la memoria, la imagen en tanto recuerdo y la gran angustia que mueve al personaje: no se trata de no poder ver “el presente” y de que las imágenes actuales se desaparezcan, sino que más bien, el gran drama está en no poder armar nuevas “imágenes – recuerdo” de lo vivido en el presente. Cabe aquí preguntarse por ejemplo, en 20 años más ¿Qué es lo que recordará? Si ya no puede generar nuevas imágenes, ¿cuáles serán las imágenes que tendrá entonces? Para esbozar una respuesta, he aquí la primera frase que oímos en el documental:

“Cuando uno ha visto, uno tiene imágenes, que no se borran...” (fragmento Memorias del Viento)

Rafael apela aquí directamente a aquellas imágenes- recuerdo albergadas en su memoria. Éstas adquieren gran importancia en su vida, puesto que son aquellas que le quedarán una vez perdida la visión. Es por esto que, hacia el final del documental, se plantea una reaparición de imágenes pasadas, mediante la presencia de imágenes de super8 “vivificadas” (incluso oyendo sonidos correspondientes a lo que vemos en el super8 para resultar este carácter). Es así como la memoria se apodera de su realidad hacia el final del relato. Rafael se queda con la materialidad del recuerdo, los cuales aparecen más nítidos y vívidos ante la inexistencia de otras imágenes: las imágenes del pasado son también las del futuro.

Se plantea un final abierto, que no termina de cerrarse. En ese sentido, se busca dejar un mundo abierto y una sensación de incertidumbre, la cual se condice con la sensación en la vida de nuestro personaje: no tiene plazo fijo para perder definitivamente la vista, no se sabe si alcanzará a fijar más imágenes en su memoria antes de la desaparición total de éstas

6.- El registro fotográfico y cinematográfico: vehículo de la memoria.

“La retinosis pigmentaria, que es la enfermedad que tengo yo, ocurre en la parte posterior del ojo, en la retina, que en las cámaras antiguas equivaldría a lo que es la película. Entonces da lo mismo el lente que tu le pongas y cuan enfocado esté porque si la película está mala, está vencida, no funciona” (fragmento “Memorias del Viento”)

En la primera parte del documental, oímos a Rafael haciendo una analogía entre lo que sucede con su visión y lo que eso significaría en una cámara. Nos habla de que “su película está mala, está vencida” lo cual implica que no se pueden registrar más imágenes en ella. De esta forma se deja entrever aquello que ha sido mencionado capítulos más arriba: lo que él está perdiendo es la capacidad de poder construir nuevos recuerdos, al no poder registrar más imágenes para dejarlas plasmadas en su memoria (el registro en la película, en el caso de la analogía que hace). Se busca a través de esta reflexión que realiza el protagonista, establecer un vínculo directo entre las imágenes de la memoria y las imágenes de registro visual tanto fotográfico como cinematográfico. En este sentido se busca pensar y reflexionar sobre dichos dispositivos de registro en tanto soporte de imágenes-recuerdo. Chris Marker, en su película *Sans Soleil*, hace alusión a esta comparación:

“Recuerdo aquel mes de enero en Tokio, o mejor, recuerdo las imágenes que filmé aquel mes de enero en Tokio. Esas imágenes han sustituido las de mi memoria; son, de hecho, mi memoria. Me pregunto cómo la gente puede recordar cosas que no ha filmado, fotografiado, grabado; cómo se las ha agenciado la humanidad para recordar”¹.

Marker habla de la necesidad de materializar y dar corporeidad a los recuerdos. Este fragmento me hace mucho sentido pensando que es precisamente ésta la obsesión que mueve al padre de Rafael, quien durante más de 50 años se ha empeñado en realizar registros fotográficos y lo que es más, posteriormente mantenerlo ordenado y catalogado. Me hace mucho más sentido aún pensando en dos fragmentos puntuales de “Memorias del Viento” en donde Rafael nos habla de la importancia que tiene para él las fotografías de su padre. En el primero de ellos Rafael menciona que él tiene muchos recuerdos de visión, de

¹ MARKER, Chris. “Sans Soleil” [videgrabación (DVD)] . Francia, Argos Film, 1983. 1 Videodisco (DVD), 100 min., sonido, color.

cosas que vio, gracias a la fotografía, tanto las que él sacaba, como las miles de fotos que sacó su papá: es decir nos habla de la importancia de éstas en la construcción de sus imágenes- recuerdo. En el segundo, reflexiona sobre el futuro, habla de sus ensoñaciones, señalando que fantasea con recuperar la vista y que si eso sucediera tendría que “ponerse al día”, mencionando el archivo fotográfico como una vía para hacerlo. En ese sentido, como ha sido señalado en párrafos anteriores, si Rafael llegara a recuperar la vista, las imágenes fotográficas de su padre serían aquellas “ventanas” a través de las cuales él podría “actualizarse” y recuperar esos años de “memoria visual” perdidos, esos años en donde él, al tener “mala la película” (visión), no pudo registrar más imágenes, ni imprimirlas sobre su memoria:

“ .. siempre yo he fantaseado con cosas como, va a pasar un lapsus de tiempo en que no voy a haber visto, voy a recuperar la vista y voy a tener que ponerme al día ¿no? y para eso estará...no sé, youtube, los archivos fotográficos...porque es curioso pensar de repente que ya no voy a ver... no sé... cumpleaños de gente no voy a ver situaciones puntuales y después voy a recuperar la vista... es como raro pensarlo.” (fragmento “Memorias del Viento”)

De esta forma, hacia el final del relato, luego de hablar de su fantaseo con recuperar la vista, las imágenes fotográficas que su padre saca actualmente, se resignifican, adquiriendo entonces un carácter no sólo de registro, sino que también de recuperación de aquella “memoria perdida” de Rafael.

7.- Dirección documental: el conjunto de herramientas interdisciplinarias

Es bastante conocido ya el debate respecto a cómo las barreras entre ficción y documental parecieran ir acercándose o mejor dicho, desbordando sus respectivos límites, sin haber ya una delimitación tan clara. Y claro, tiene bastante sentido si pensamos que, en tanto construcciones cinematográficas, las herramientas narrativas y estéticas, debieran ser las mismas. Sin embargo, creo que en lo que respecta al proceso mismo de realización y de producción, las diferencias son sumamente radicales. Y es que la materialidad con la que trabaja el documental es muy distinta. Suspendida en el campo de lo impredecible, propensa a constantes cambios, regida por las leyes del azar y las probabilidades. Y es que

estamos frente a una materialidad mutable, que con el paso del tiempo, los minutos, las horas, siempre está propensa a la variación.

Creo que la experiencia misma de un proceso documental, en tanto vivencia, es muy distinta pues el enfrentarse a esta azarosa materialidad, obliga, de alguna forma, a tener una imbricación total con cada aspecto del proceso, desarrollando así también otras capacidades como por ejemplo el constante estado de alerta, la rápida toma de decisiones, la improvisación, etc. Es por esto mismo, que creo que tantas veces se comparan la labor del documentalista con la de un “explorador” descubriendo nuevas tierras y yendo a lo desconocido, o bien, con el “domador de bestias”, entendiendo que la materialidad documental, actúa precisamente como una “bestia”, cuyos movimientos y conductas son difíciles de predecir: nunca se sabe cuando “atacarán”.

Y resulta paradójico que esta variabilidad, tan difícil de manejar, a la vez que es su mayor complejidad, sea también su mayor riqueza y magia.

Uno de los aspectos que durante la realización se me presentó como el más complejo, fue la constante toma de decisiones que implica el documental. Y es que a partir de un elemento mínimo, se abre todo un espectro de posibilidades que parecieran ser infinitas. Se presentan tantas historias distintas, tantos puntos de interés diferentes, tantas formas, caminos y direcciones posibles. Esta apertura, a la vez que permite ir incorporando nuevos elementos, enriqueciendo y fortaleciendo el proyecto, se transforma en una amenaza constante de dispersión y pérdida del eje central. En este sentido, el director documental debe permanecer en un estado de toma de decisiones constante en todo momento del proceso, para ir abriendo y cerrando puertas, seleccionando y discriminando, decidiendo los caminos a seguir ante la gran cantidad de bifurcaciones que presenta la materialidad documental.

Pareciera ser que de nada sirve imponerse métodos ni formas preconcebidas, pues éstas se van encontrando en la lógica misma del proceso de realización: pareciera ser que cada película tiene su propio método. Sin embargo, pueden generarse estrategias que ayuden a ir en búsqueda de aquellos elementos que resultan indispensables para la historia. Aún así, hay que tener conciencia que nada asegura el éxito de éstas, pues se encuentran

siempre suspendidas en el indefinido campo de las probabilidades. He ahí la necesidad de improvisación del realizador para reformular la estrategia en el acto o bien cambiarla radicalmente.

Mi experiencia en el campo documental hasta antes de este trabajo era sumamente reducida. Ésta ha sido recién mi segunda gran aproximación al género. Creo que me encontré frente a un tipo de realización en donde, en tanto director, se deben conjugar una serie de herramientas, actitudes y elementos muy distintos. En ese sentido, resulta ser un sujeto sumamente interdisciplinario. Y no resulta extraño pensarlo de esa forma, pues ya en párrafos anteriores he comentado el mundo incierto al que se enfrenta el documentalista, por tanto mientras más herramientas se puedan adquirir, más preparado se podrá estar ante dicho mundo de las probabilidades. Ahora bien, creo que para obtener dichas herramientas, el director documental tiene que ser un sujeto explorador del mundo y las diferentes realidades, pues es precisamente esta conexión y experiencia de donde es posible extraer tantas herramientas. Explorar el mundo y la realidad, es al fin y al cabo explorar la materialidad misma con la que trabaja el documental, esa que habita en la nebulosa de las infinitas posibilidades.

Memoria de Título
Universidad de Chile
Carrera de Cine y Televisión

Producir, crear, crear,
Una reflexión acerca del proceso de realización
de la obra audiovisual “Memorias del Viento”.

Egresada: Catalina Donoso
Proyecto: Memorias del Viento
Género: Documental
Duración: 16 minutos
Cargo: Producción
31 de marzo 2011

INDICE

1. Introducción.....	3.
2.1 El rol del Productor.....	3.
2.2. El productor en el documental.....	5.
2.3 La relación entre director y productor – Idea de obra y realización.....	7.
2.4 El equipo de realización.....	8.
3.1. Desarrollo de idea y preproducción - Costo Estimado y Costo Real.....	9.
3.2 Casting en el documental – la búsqueda de un personaje.....	10.
3.3 El desarrollo de guión y su relación con el diseño de producción.....	11.
4.1 Plan de rodaje – El asistente de dirección.....	14.
4.2 Estrategia de producción en rodaje.....	15.
4.3 La Carrera de Cine y Televisión como Co-productores.....	16.
5.1 Permisos y derechos: La producción del documental en una época donde la imagen del cotidiano está restringida por ley.....	17.
5.2 Permisos en Rodaje.....	18.
5.3 Propiedad Intelectual.....	19.
6. Montaje y Postproducción.....	20.
7. Reflexión final.....	21.

1.1 Introducción

Esta memoria de título parte de una reflexión sobre las implicancias de la producción en el documental, revisando el proceso creativo de la obra de título *Memorias del Viento* en donde me desempeñé como Productora.

Me he planteado analizar los grandes hitos que fueron dibujando el cortometraje documental *Memorias del Viento* desde mi experiencia como productora, revisando el proceso desde su génesis hasta su finalización. Esta obra, como todo proyecto, está sujeta a la realidad específica del momento de realización y a la naturaleza misma del trabajo audiovisual que en conjunto definen la estética de producción.

Espero al terminar de este proceso poder ver claramente ¿Cómo fue el proceso de realización de este proyecto de título?, ¿Cuáles fueron las decisiones que definieron su rumbo?, ¿Cómo fue su diseño de producción, cuáles fueron las dificultades y cómo se enfrentaron? y ¿Cómo se diferencia la producción audiovisual en el documental de la de ficción?

Así mismo, me interesa a partir de este aprendizaje profundizar en la reflexión sobre la producción para enfrentar con mayor propiedad futuros proyectos documentales.

2.1 El rol del Productor

A menudo se asocia al cargo del productor a un cierto desapego con el contenido artístico de la obra. Se incluye dentro de sus tareas el generar todo tipo de implemento necesario para la realización de la película, desde resolver temas prácticos hasta asumir la responsabilidad sobre el equipo humano. Sin embargo, visto desde adentro, al menos en la realización de *Memorias del Viento*, el rol del productor fue también un rol altamente creativo.

Como estudiante de la Carrera de Cine y Televisión en la Universidad de Chile he trabajado en las distintas labores dentro de la realización cinematográfica; desde el sonido, fotografía, arte, dirección, y en esta última etapa producción. Esta experiencia me dice que un equipo audiovisual trabaja desde sus cargos con una responsabilidad absoluta sobre su labor

específica. Cualquiera de los roles implica meterse de cabeza en una idea, que hasta ser rodada sólo existe en la imaginación de los integrantes que conforman el equipo de realización, quienes visualizan muchas veces de manera distinta la película.

En ese sentido uno de los roles importantes de el(a) productor(a) es el de sumar los esfuerzos e ideas que darán vida a la pieza así como también, que cada departamento cumpla sus tareas sin perder el norte trazado. Esto supone una gran responsabilidad ya que no todos llegan al proyecto motivados de la misma manera, los intereses y ambiciones son distintos para cada integrante y además pueden variar durante el período que dure el proceso, sin embargo es necesario que puedan responder frente a las exigencias de su rol para que el proyecto crezca y se potencie.

Una de las fortalezas de nuestra escuela es la gran importancia que se le otorga a la escritura de proyectos, así aprendemos entre otras cosas desde escribir la sinopsis de forma atractiva para el público hasta saber postular eficientemente a los distintos fondos concursables. Estas enseñanzas son determinantes para la realización de Memorias del Viento, ya que nos acostumbra a ser exigentes con nuestros proyectos y así profundizar en los temas que tratamos.

Ahora bien, ¿de qué depende el cómo se realiza la obra? Por supuesto de muchos factores pero mirándolo desde la producción, la palabra clave es la ambición. En ésta se combina la mezcla entre cuánto crees en la historia, cuáles son las posibilidades reales a tu alcance y cómo piensas llevarlo a cabo. Ahí es donde el diseño de producción inevitablemente define los límites de la película, aprovechando al máximo las condiciones de producción con que se cuenta. Esta es una obra de título, contamos con un presupuesto y tiempo ajustado, debemos por ende, ver su producción dentro de esas limitaciones.

En nuestro proyecto la ambición fue de la mano con el avance del documental, viendo su potencial creímos pertinente hacer una versión más larga y para ello postulamos al Fondo de Fomento Audiovisual en la categoría de Postproducción de Mediometraje Documental. El haberlo obtenido confirma nuestra idea de que se trata de una película que merece ser vista y nos motiva para lograr un resultado acorde a nuestros esfuerzos.

Lo que me queda claro, es que cuando uno como productora está en el desarrollo completo del documental, y a medida de que éste se realiza, uno lo acompaña en su crecimiento. A diferencia de los cargos de por ejemplo el sonidista, la montajista o el fotógrafo, indiscutible sea su importancia, la producción no suelta su labor incluso ya teniendo la película terminada sino sigue viendo las posibilidades en el futuro de ésta. No hay una fecha de término. Hoy entregamos un cortometraje con el propósito de obtener nuestro título profesional, estamos además planificando en qué festivales exhibirlo, pero ya el próximo mes empezamos a trabajar la versión mediometraje Memorias del Viento. Llevo un año vinculada a este proyecto y si reviso como viene la postproducción y distribución de la nueva versión, calculo que en su versión corto y medio, seguirá al menos un año y medio más, es decir, no hemos llegado ni a la mitad del proceso.

2.2. El productor en el documental

Es necesario precisar sobre el género audiovisual en el cual nos estamos adentrando: el documental. Su definición se puede discutir, pero inevitablemente implica trabajar con lo que llamamos “la realidad”, que trae consigo un cierto grado de descontrol en términos de planificación. Por lo mismo es vital prepararse bien para enfrentar situaciones adversas que pueden aparecer, estos factores inesperados obligan a ser capaz de incorporarlos a la dinámica de trabajo pero es tarea de la productora poder sortearlos y en algunos casos incorporarlos a las necesidades de la obra. Fuera del “set” la producción se enfrenta además con la búsqueda de financiamiento, el presentar y representar el proyecto frente a diversos públicos.

Respecto a este tema, entrevistado a Soledad Silva, productora general de gran trayectoria (Estadio Nacional, Opus Dei – Una cruzada silenciosa y Circunstancias Especiales, entre varias) comenta: *“El productor ejecutivo, se diferencia con el productor general, porque es también un gestor de ideas, muchas veces es el mismo director. El productor ejecutivo está desde el principio; postulaciones a CORFO etc. desde cero. Con el tema de los fondos se está cada vez más profesionalizando el tema. El director debe solo preocuparse de su película. (...) El productor ejecutivo va abriendo los caminos de la película, los fondos, está en todas las etapas. (...) La productora general, ve la administración, rodaje,*

permisos, compra de material, relación con los fondos, rendiciones pero no toma de decisiones, no se mete en platas, le pasan y hace”¹.

Ahora bien, en la realización de Memorias del Viento, asumí una producción *completa* incluyendo hasta la asistencia de dirección que en muchos casos justamente funciona como interlocutor entre director, set y producción. Siendo, al menos en su inicio, una producción de tamaño pequeño, asumir estos cargos fue exigente pero no inalcanzable. El rol de producción ejecutiva significó preparar la postulación al Fondo Fomento Audiovisual y luego pitchar frente al jurado cuando habíamos sido preseleccionados. El cargo de producción en terreno fue relacionarse directamente con los personajes, generar el espacio de rodaje con todas sus implicancias y mantener al equipo unido e informado de cualquier cambio.

Por cierto la realidad nos presentó imprevistos en rodaje; primero se enfermó Rafael, protagonista del documental, luego su padre, su madre y su esposa. Esto sumado a las actividades paralelas de los integrantes del equipo (dos viajaron con otro cortometraje a China, una estuvo investigando con el apoyo de CORFO para un proyecto propio y otra se encontró produciendo un festival de cine) se refleja en cambios en el calendario y atrasos en el plan. Por el lado personal, en nuestras vidas hubo también factores emotivos importantes que condicionaron nuestros ánimos; tres fallecimientos de personas cercanas a alguna de las realizadoras; un papá, un abuelo y una amiga.

Inevitablemente estas cosas se van mezclando con el proceso de realización. Por el lado psicológico estos factores afectan el cómo uno se para frente a los imprevistos, con cuánta paciencia anda y en definitiva cómo uno responde al desafío que es hacer una película documental. Quizás esto último no es algo que sea exclusividad del documental y escape de la ficción, pero quizás en ese ámbito se nota menos cuando hay una puesta en escena que construir, un especie de mundo paralelo a la realidad.

¹ Entrevista realizada 17 de enero 2011, Café Literario, Parque Bustamante, Santiago de Chile.

2.3. La relación entre director y productor – Idea de obra y realización

Podría agregarse al cuánto crees en la historia el cuánto crees en la directora. Cuando se inicia el proyecto, lo único que tienes es la idea de una obra propuesta por ella. Vas a necesitar creer y confiar en que esta persona te llamó para concretizar algo muy bueno, algo relevante de decir, un aporte sea artístico o histórico, cultural o como quieras verlo. Se establece una relación de pares donde hay cierta jerarquía basada en la confianza y sustentada en algo que aún no existe. Creemos entonces en la directora lo cual implica un cierto conocimiento de cómo esta persona elabora sus quehaceres cotidianos y su forma de resolver problemas. El factor humano en este capítulo es altísimo, la convivencia es intensa y no siempre fácil, la dupla conformada deberá apoyarse y también criticarse sin perder de vista el objetivo común en el que se han embarcado, cada una con sus limitaciones, fortalezas y debilidades.

En un proyecto con períodos largos de trabajo como la realización de Memorias del Viento, las relaciones se ven afectadas por diversos motivos que ponen a prueba los ánimos y energías personales. Para la producción hay imprevistos que implican cambios; cambios muchas veces no deseados en el cronograma y reordenarlo es asunto de tiempo y dinero.

Lo ideal es aprovechar bien los recursos, tanto humanos como monetarios para que la película salga lo mejor posible con los medios disponibles. La directora piensa también en estas cosas pero más desde el mundo creativo, ve el proyecto en la idea y hasta que no se concrete la responsabilidad máxima del productor es aterrizar estos sueños. En nuestro caso tuvimos, especialmente al inicio, mayor dificultad para comunicarnos, desde el lado de Katherina ella me ha comentado que se sentía a momentos -durante el desarrollo- bloqueada creativamente y que la presión que yo ejercía para concretizar las cosas no siempre era lo más fructífero. Por mi lado, las dudas frente a qué historia íbamos a contar me producía desconfianza e impaciencia pero me propuse apoyarla poniendo fechas más generosas y proponiendo creativamente. Una etapa en donde, mirando en retrospectiva, mi rol como productora tuvo su mayor flexibilidad, un tiempo en donde fui ayudando a encontrar hacia dónde dirigir la historia haciéndose patente el trabajo de creación colectivo

en el que estaba participando y que me adelantaba la idea del largo tiempo en que estaría vinculada al proyecto.

Por estas cosas al inicio mi confianza en la directora se debilitaba, pensaba que eran desproporcionadas las etapas de búsqueda y cambios, que en algo estábamos equivocando la estrategia de trabajo, sin embargo, al conversar con la productora Soledad Silva respecto de su experiencia he ido aprendiendo que es algo normal y que en el documental por ser directamente afectado por las cosas de la realidad, el rol de la productora tiene que ser más aún flexible y atenta a todo lo que se va modificando, creer que va ser de otra manera es una ilusión. Como bien dice Silva: "...la actitud es lo más importante, amar lo que haces. No quejarse por lo que te piden. Buscar buena energía con las personas con que trabajas. Uno igual es servicial, pero es fundamental querer hacerlo por la película"².

2.4 El equipo de realización

Con Memorias del Viento somos cuatro las que optamos a titularnos con la obra: Katherina Harder como Directora, Natalia Cabrera en Dirección de Fotografía y Postproducción de Imagen e Isabel Orellana en Investigación y Montaje. Desde un inicio sabíamos que implicaba un compromiso de largo aliento que es parte del proceso de nuestra vida como alumnas. Visto desde la producción, es fundamental la ayuda de quienes puedan aportar en cargos importantes. Para esto buscamos personas que se interesen y comprometan en un proyecto donde no tienen ninguna obligación formal; no es parte de su vida académica, no están recibiendo un sueldo sino que llegan motivados porque nuestro trabajo es un documental que se está haciendo profesionalmente y que brindará a todos una experiencia útil en el desarrollo de sus carreras.

Durante todo el tiempo en que estamos trabajando, la producción opera como un punto base de encuentro, de organización, de información y de resolución de problemas y necesidades, desde ahí generamos el vínculo para profundizar en los temas particulares de cada área, creando el espacio para que cada miembro del equipo cumpla su función de manera adecuada.

² Entrevista realizada 17 de enero 2011, Café Literario, Parque Bustamante, Santiago de Chile.

Es así como dejamos en manos de Roberto Collio la labor del sonido directo como también de la postproducción de sonido (con la dirección de las tesistas en cuanto a la propuesta sonora), Constanza Godoy, compañera de curso y productora, fue durante el rodaje una excelente Asistente de Producción, Miguel Solano, alumno en práctica de la generación venidera de la Carrera de Cine y Televisión, en la elaboración del guión de montaje, Sebastián Ilabaca, de esa misma generación, como operador del SteadyCam. Pudimos también involucrar a Roberto Arancibia, compositor y músico profesional, quien está a cargo de la música del cortometraje.

La ayuda de las personas incorporadas fue clave para la realización de Memorias del Viento. Varios de ellos siguen trabajando ahora en la postproducción del mediometraje. Haber conseguido el Fondo Audiovisual y poder retribuirles económicamente por su desempeño es una satisfacción y tranquilidad para la producción ya que nos dice que hemos cumplido nuestro compromiso y que estamos trabajando con un nivel de profesionalismo importante que responde al exigido fuera de las aulas.

3.1. Desarrollo de idea y preproducción - Costo Estimado y Costo Real

Es quizás en el presupuesto donde mejor se refleja la diferencia entre lo que uno estima va ser el proceso de producción con la experiencia real de la realización. Sabía que no iba a ser un proyecto muy costoso; pocos personajes, pocas locaciones y todo relativamente cerca. Se confirmó un viaje a Concón y pude hacer las cotizaciones correspondientes, consideramos en el presupuesto traslados de equipos (bencina), alimentación, compras de materiales y gastos de administración. Este contemplaba solo la etapa de rodaje de la producción.

Comprendiendo que los involucrados no iban a recibir sueldos, que los equipos los dispone la Escuela más la ayuda desinteresada de los participantes, el proyecto del cortometraje en su inicio estimaba un costo aproximado de doscientos mil pesos para rodaje, el cual fue financiado por las tesistas en dos cuotas. Lo que no contemplé bien en esta etapa fue la cantidad de días de rodaje, estos pasaron de once a quince lo que se tradujo finalmente por ejemplo en un gasto extra de aproximadamente cuarenta mil pesos sobre el presupuesto en

bencina. El presupuesto final del rodaje sobrepasó los trescientos mil pesos, es decir, más de un 50% del original.

Frente a este nuevo escenario y contando en el momento con los recursos, le propuse al equipo que yo ponía esta diferencia asumiéndolo como una inversión que modifica los porcentajes de la propiedad sobre la obra, idea que el equipo aceptó.

Esta diferencia, directa consecuencia de las continuas modificaciones en el plan de rodaje tal vez se pudiese enfrentar mejor si durante el proceso hubiese un seguimiento más específico a las distintas áreas involucradas, en este caso la producción. Ya que la atención de la profesora guía por la naturaleza *misma de asesorar el proyecto desde su idea y narración*, se ve concentrada principalmente en la labor de dirección.

3.2 Producción de Casting – Búsqueda de un personaje

Memorias del Viento iba ser un cortometraje que retrata la forma en que una persona no vidente visualiza el mundo. En las primeras conversaciones con la directora vimos que el personaje presentado en el pitch no le parecía del todo adecuado, eso nos llevó a embarcarnos en la búsqueda de otra persona. El principal requisito era que fuese una persona con ceguera adquirida, adulto entre veinte y cuarenta, hombre. Así nuestra primera tarea fue ponernos en contacto con la Asociación de Ciegos de Chile (ACICH) y con grupos de apoyo para no-videntes en diferentes comunas.

Sólo después de un buen tiempo pudimos convencer a la Asociación para que nos dejaran entrar a conocer unos jóvenes. Aquí descubrimos cómo este grupo específico evita el ser visto como un estereotipo y protege a los suyos de miradas sesgadas y prejuiciosas. La directora nos comenta en el primer encuentro la actitud de los medios respecto al tema de la ceguera, algo así como “la prensa llega, graban y se van, no les importa lo que le pasa a los ciegos ni la imagen que dejan de ellos”.

Cuando buscas a tu personaje, o cuando presentas el proyecto a personas fuera del medio audiovisual, en el documental existe un desafío particularmente complejo que tiene que ver con saber confrontar la mirada que existe sobre este género. La palabra documental se asocia a reportaje, la cual se emparenta con una televisión sin profundidad que desecha las

imágenes una vez transmitidas y pone a las personas que quieres involucrar con una predisposición negativa por lo mismo. En estos casos, una buena estrategia es entusiasmar a la gente desde la motivación que se tiene para hacer el proyecto, argumentos que bien fundamentados demuestran el interés de profundizar en un tema con una mirada seria y distinta.

Pudimos entonces conversar brevemente con cinco jóvenes de la Asociación de Ciegos, quienes se veían ven interesados en el proyecto pero cuando los intentamos contactar nuevamente para una entrevista personal ninguno respondió ni el correo o teléfono.

Paralelamente a nuestra investigación fui comentando con amigos y conocidos si alguien conocía a alguien y de pronto apareció el dato de Rafael Egaña, primo de un amigo, quien no estaba 100% ciego pero que estaba quedando ciego paulatinamente y que además trabajaba en comunicaciones, una contradicción que a primera vista nos parecía interesante. Se escogió entonces a Rafael como protagonista de Memorias del Viento.

Ahora bien, las características que buscábamos no estaban del todo definidas y el desarrollo de guión se expuso, quizás de forma excesiva, a las posibilidades narrativas que pudiese entregar la historia personal del personaje.

3.2 El desarrollo de guión y su relación con el diseño de producción

Supe de Memorias del Viento a través del Pitch de obras de título de quinto año y me parecía muy interesante embarcarme en un proyecto experimental, mezcla entre documental y animación, que ofrecía explorar visualmente el imaginario de una persona no vidente.

Una premisa atractiva eran sus posibilidades creativas, las cuales yo miraba desde la producción; ¿Cómo se irá a ver eso?, ¿Cuánto nos demoraremos en hacer las animaciones?, ¿Qué tipo de animación?, ¿Cuáles son los materiales? y ¿Cuánto equipo humano?

Se estudiaron las posibilidades visuales que ofrecía el mismo celuloide, material con el cual se quería trabajar de manera experimental. Pensábamos que en éste podría estar algo así como la visualidad que podría imaginar nuestro personaje.

Elaboré entonces un plan de rodaje para la etapa de experimentación/animación sobre celuloide, cosa que nunca habíamos hecho antes y necesariamente íbamos a tener que aprender antes de entrar al rodaje real. El plan de rodaje incluía dos semanas de prueba de técnica de animación sobre material “found footage” en 35mm, queríamos probar rallando, dibujando con arena u otros materiales y pintando sobre el celuloide para acercarnos a la visualidad que iba a tener nuestro personaje en la película.

Así como cada tipo de película condiciona la forma en que se produce, lo que se quiere contar implica siempre de alguna manera un ¿Cómo? ¿Cuándo? y ¿Por qué?

Así también, al menos en un documental de personaje como éste, la historia personal del personaje le agrega su sentido a la historia. En este caso, luego de haber conocido a Rafael, una de las primeras cosas que relacionamos con nuestra idea inicial fue la posible metáfora del viaje, de un recorrido constante de Rafael hacía el mundo de los no videntes yuxtapuesto con la experiencia real de Rafael de tener muchos lugares del mundo ya recorridos, vistos y almacenados en su memoria.

Rafael pertenece a una familia que ha viajado desde la niñez por una gran cantidad de países y su padre, fotógrafo de hobby de categoría mayor, fue fotografiando estos lugares con un método que lo hace contar hoy con una colección impresionante de imágenes de archivo. Desde la producción, se intentó entonces acceder a estas imágenes de las que en un principio habíamos escuchado con el fin de poder encontrar en estas una relación con el relato en cuestión.

Pero mientras fuimos conociendo a Rafael, durante las entrevistas que realizamos, notamos una cierta resistencia en involucrar de forma mayor a su familia, en específico su padre. Pudimos intuir que era un hombre muy ocupado y que contar con su participación era algo que sería muy difícil de obtener. Así mismo, Rafael prefería que nos concentráramos en él, para esto siempre tuvo una muy buena disposición, como parte característica de su personalidad, muy atento a nuestras necesidades con una voluntad de oro.

Conocimos a su esposa Beatriz y su casa, nos fue contando sobre sus experiencias relacionadas con la ceguera, Rafael estaba dispuesto a participar en el proyecto pero su

historia personal era mucho más de lo que habíamos pensado originalmente. Había algo que nos hacía cuestionarnos: ¿adaptar la historia al personaje o tratar de adaptar el personaje a la historia?

Mientras tanto la fecha de rodaje de experimentación se acercaba aún no aclarábamos qué representar exactamente en la parte de animación. Tampoco lográbamos acceder a entrevistar al padre, ni ver sus fotografías ni el material filmado en Super 8mm. Se tomó entonces, la decisión con el equipo, de cancelar la etapa de experimentación y así aclarar la historia que se iba a contar. Paralelamente, dentro de las formalidades que la escuela nos exigía, entregamos el informe final de primer semestre lo cual significaba el pase al segundo semestre y en definitiva la acreditación académica de que estábamos listos para iniciar rodaje.

En este informe se confirmó el personaje del papá, de Javier Luis Egaña, además de comprometer un material en Super 8mm en un guión documental ahora ya cada vez más enfocado en la relación entre padre e hijo. Sin embargo, mirando en retrospectiva, la producción no tenía del todo confirmado estos elementos, reconociendo un error en comprometer una historia al cual no teníamos el acceso asegurado.

Así mismo, en esta etapa del desarrollo, la historia iba profundizando en los aspectos más psicológicos de Rafael, de cómo él, al contrario de lo que la realidad le impone, no se asume como una persona no vidente propiamente tal si no que sigue operando en el mundo de los videntes confundiendo a propósito a las personas para que éstas no le tengan mayor precaución o como él dice “le tengan lástima”. Así fuimos viendo cómo este personaje a pesar de tener una muy buena disposición también a la vez controla la forma en cómo se comporta, consciente de la imagen que él quiere dejar de sí.

Paralelamente, fue surgiendo la idea de profundizar en cómo la memoria de Rafael se relacionaba con el apego a la fotografía de la familia Egaña. Vimos en esta relación una interesante reflexión del como las imágenes van construyendo la memoria al mismo tiempo que en caso de perder la vista generan el imaginario visual del personaje. Este fue el enfoque que finalmente se desarrollo en mayor profundidad durante el montaje, sin embargo, visto desde la producción, fue una mirada propuesta muy encima de iniciar el

rodaje razón por la cual no se alcanzó elaborar un diseño de producción específico para sacarle su mejor provecho en la etapa de pre-producción.

4.1 El Plan de Rodaje de Memorias del Viento y el Asistente de Dirección

El diseño del plan de filmación así como el cumplimiento de los plazos fijados en él es responsabilidad del asistente de dirección, desde la escuela hemos recibido una buena base para comprender y ejercitar esa labor, sin embargo ahí, el énfasis está puesto en el trabajo de ficción, por lo tanto al enfrentar el documental asumo esa tarea y voy aprendiendo sobre la marcha la mejor manera de desarrollar dicha función. En “Memorias del viento” el grueso del rodaje consiste en el seguimiento de un personaje, aquí el tiempo opera e influye de distinta manera que en un rodaje de ficción, evidente es entonces que no se pueda planificar de la misma forma, por ejemplo surge la imposibilidad de desglosar el guión para proponer una hoja de llamado detallada.

Con el pre-guion elaboré un primer plan de rodaje que me daba un total de 11 jornadas. Estas fueron divididas según locaciones y personajes involucrados diferenciando la grabación deseada en mañana o en la tarde (tema no menor en este caso ya que la visualidad de Rafael se ve fuertemente reducida en la oscuridad y por ende sus acciones).

La lógica del plan de rodaje fue empezar con lo más suave para que el personaje se acostumbre a la cámara (seguimiento en la casa y trabajo), luego pasamos a la jornada más complicada en términos técnicos (steady-cam en calles y metro de Santiago) para finalizar con el desafío mayor en cuanto a dinámica de grupo y contenido (entrevistas grupales con toda la familia).

Agregué dentro del plan una jornada extra para compensar algún contratiempo. Las jornadas iban a realizarse entre el 20 de agosto y el 12 de septiembre, fechas que fueron modificadas por razones ya descritas, terminando finalmente con el rodaje el 11 de Octubre.

Ahora bien, revisando específicamente el funcionamiento del plan de rodaje en set, el instinto natural de la directora fue el estar siempre grabando. Esto fue conversado previamente, se comprendía que el seguimiento tenía que ser exhaustivo por lo cual el plan

de rodaje incluía solo pequeños recreos para el equipo así como la hora de almuerzo cuando correspondía. Sin embargo, en varias ocasiones nos pasamos de la hora establecida y desde producción había que conciliar las ansias de la directora con las necesidades de todos los integrantes del grupo. En este aspecto, creo que es fundamental el trabajo del pre-guion, de haber sido más exhaustivas en ese punto en particular hubiésemos podido grabar con mayor precisión evitando este tipo de situaciones. Así mismo, en caso de haber contado con un asistente de dirección, la construcción de la historia se hubiese simplificado desde el set puesto que la directora habría recibido ordenadamente la información de lo que se ha hecho o lo que falta. Una de las cosas complejas del rodaje del documental es saber cuándo tenemos suficiente material, lo que en ficción se define como si “*se hizo la escena X o no*” en el documental resulta más ambiguo.

4.2 Estrategia de producción en rodaje

Junto a la directora conversamos antes de iniciar el rodaje del como nuestra relación con el personaje poder generar mayor confianza pero al mismo tiempo permitir observar de afuera. Concordamos en que producción mantenía la relación con los personajes dejando el espacio para que la directora pudiese observar y ver posibilidades narrativas más de lejos.

En el momento de iniciar el rodaje, la meta era hacer un seguimiento de observación e entrevistas personales de cada uno de los integrantes de la familia cosa que podamos profundizar a través de la palabra en sus experiencias relacionadas con la ceguera de Rafael. El seguimiento debiese ser de forma “natural” al mismo tiempo que habían indicaciones específicas acerca de cómo se iba retratar por ejemplo la costumbre de Rafael de orientarse tocando paredes, bordes y esquinas.

Desde la producción busqué crear la mayor confianza con Rafael a través del dialogo, orientación en que estábamos haciendo y contacto continuo entre días de rodaje. De la misma forma me acerque a los personajes secundarios. Sin embargo, en rodaje las primeras jornadas fueron bien instruidas en cuanto a acciones lo cual acostumbró a Rafael de recibir indicaciones, hasta hacer retomas de planos de detalle, lo cual después costo un mundo deshacer.

En cuanto a las entrevistas, estas fueron pensadas aún durante el rodaje para cumplir con un contenido más bien psicológico, descartado en la etapa posterior. Para llegar a esto, la directora pidió mi apoyo y de la montajista ya que en set prefería concentrarse en mirar la escena desde la cámara, encargando entonces la realización de las entrevistas a nosotras.

Respeto a la estrategia de producción en relación con el resto del equipo, los esfuerzos fueron puestos en mantener las instrucciones claras, en particular en las etapas de mucho cambio. En cuanto a necesidades de equipo y gastos se incentivo el pedir las cosas con tiempo y que nada es imposible si es que su aporte a la historia lo justifica.

4.3 La Carrera de Cine y Televisión como Co-productores

Cabe decir, que este proyecto es desarrollado en el contexto académico de una obra de título por lo cual la Carrera de Cine y Televisión se transforma o actúa como coproductor de nuestro documental. Obtenemos de parte de la Escuela equipamiento para el rodaje y para la postproducción, en este aspecto destaco la fluida relación profesional que se mantuvo con los encargados de coordinar y entregar los equipos. Somos la primera generación de egresados y puedo destacar el buen funcionamiento tanto de las salas de edición como del pañol que va dejando atrás las dificultades que presentaba en sus inicios.

Contamos además con un aporte importante de la Carrera de Cine y Televisión en la etapa a seguir de éste proyecto; la postproducción del mediometraje Memorias del Viento. Un aporte que además de ser de gran valor para el proyecto significa un gran apoyo a las realizadoras en su carrera profesional por iniciar.

Sin embargo, dejo constancia de algunos problemas más bien prácticos detectados durante el rodaje; no se cuenta con un vehículo (motorizado) que permita trasladar los equipos al lugar de filmación de forma segura. Por la cantidad y peso de ellos obliga a la producción a conseguir o arrendar una camioneta (en el mejor de los casos) cada vez que hay que rodar con una implementación técnica importante. Esto supone un problema ya que los realizadores en su condición de estudiantes no siempre cuentan con la facilidad de un transporte ni los recursos para el arriendo.

Otro ejemplo es la maleta en la cual se despacha el steady-cam es inadecuada tanto por su volumen como por la protección que brinda al equipo, desde la producción, un tamaño y peso muy grande dificulta su desplazamiento e invita a llevarlo de manera incorrecta. Un tema pendiente es aclarar qué pasa si sufren algún desperfecto; cuándo y en qué condiciones el alumno deberá responder por ellos.

5.1 Permisos y derechos: La producción del documental en una época donde la imagen del cotidiano está restringida por ley.

En la sociedad visual contemporánea existe una conciencia y legislación concreta acerca las imágenes de “la realidad” con permiso a ser capturadas por el documentalista. Parte de la labor del productor es asegurar el libre acceso a estas según las necesidades de la producción. Por un lado, las empresas e instituciones cuentan con la facultad de decidir sobre la posibilidad de grabar en sus espacios así como las personas también están en su derecho de permitir o no la grabación de ellos mismos. Por otro lado, en el caso de querer trabajar con imágenes de archivo o música pre-existente, el productor debe siempre investigar cuáles de éstas están liberadas de derechos y/o cuáles posiblemente pueden permitir el uso y a qué costo.

Para los personajes de Memorias del Viento se elaboró una Carta Liberatoria de Imagen, permitiendo el uso de su imagen y testimonio para este proyecto en específico, la cual todos firmaron afortunadamente. A través de esta misma, Javier Luis Egaña nos concedió el permiso de usar sus imágenes fotográficas familiares así como sus filmaciones en Super 8mm. Resultó una buena estrategia introducir este tema al inicio de la preproducción, aclarando su facultad sobre su imagen de una u otra forma mostrar respeto a la voluntad de cada uno de participar o no. La producción cuenta hoy con más de 25 cartas de este tipo, ya que bajo la lógica de mejor prevenir que curar se le pidió la firma a todo posible personaje secundario, como por ejemplo el oftalmólogo de Rafael entre muchos otros.

Respecto a la música, no contamos con temas que involucran derechos. Sin embargo, una escena menor en donde Rafael escucha The Beatles está siendo considerada para la versión mediométrica. En este caso, ya que se va lejana la posibilidad de acceder a estos derechos a bajo costo, Roberto Arancibia quien musicaliza la obra compondrá un tema único en caso

de usar esta secuencia. El cortometraje cuenta con todos los derechos sobre la música ya que toda la banda sonora ha sido especialmente compuesta para esta.

En este sentido concuerdo con la actitud que propone Soledad Silva al enfrentar el tema de derechos y ayudas cuando dice que sí es posible lograrlo sin necesidad de pagar por difícil que parezca: “...*Además pedir canje siempre, los jóvenes de hoy no piden tanto, hay que pedir, explicar que es un proyecto sin fines de lucro. Hace poco conseguí por una toma aérea en helicóptero sobre Valparaíso para “74 metros cuadrados”, ¡lo conseguí con la Armada! Expliqué quiénes éramos, lo de Techo para Chile, que es Valparaíso, por qué la toma. ¡Y lo conseguí! (...) O lo del afiche de John Lennon que aparece a cada rato en la casa (...) acabo de conseguir la firma de Yoko Ono!*”³.

5.2 Permisos durante Rodaje

La producción de este documental no tuvo mayores complicaciones en cuanto a permisos de grabación durante el rodaje. Hubo sólo dos lugares donde estos fueron requeridos: en el SEC (Servicio de Electricidad y Combustibles), lugar de trabajo de Rafael, y en el Metro de Santiago, específicamente en las estaciones de Metro La Moneda y Escuela Militar.

En el primero, Rafael nos firmó un permiso ya que él es justamente el encargado de Comunicaciones. En el segundo, el trámite fue de aproximadamente dos semanas, la solicitud al Metro se hace especificando el lugar y hora precisa del rodaje, lo cual en el caso de Metro Escuela Militar nos llevó a confiar en que podíamos grabar a nuestro personaje saliendo de ahí. Se entregó además de la sinopsis del documental, el nombre y Rut de todos los participantes, una carta por parte de la escuela que reafirmaba nuestra intención.

Grabamos en el interior de la estación La Moneda, en el andén y sobre el vagón con la disposición de los guardias que trabajan ahí. Sin embargo, cuando quisimos subir por la escalera anexa al metro Escuela Militar, a la calle donde Beatriz recoge a Rafael todos los días, un guardia del Sub Centro Las Condes nos obligó cortar el rodaje ya que la escalera anexa, en estricto rigor ya no es el espacio autorizado por Metro de Santiago sino responde

³ Entrevista realizada 17 de enero 2011, Café Literario, Parque Bustamante, Santiago de Chile.

a privados con los cuales no nos pudimos contactar en el momento. En esta situación, en mi rol como productora, intenté acceder al permiso del guardia ya que se trataba de un uso del espacio transitorio y menor. Pese a que dichos argumentos no convencieron al guardia quien sólo ejercía su labor, el esfuerzo no fue en vano ya que mientras lo mantenía ocupado, el equipo realizó un plano que dejaba fuera de cuadro al Sub Centro pero que cumplía con el plan de ver a Rafael subir.

5.3 Propiedad Intelectual: Inscripción de guión de montaje, a nombre de todas las realizadoras.

El guión de Memorias del Viento fue inscrito en el Registro de Propiedad Intelectual (N°193416) con las cuatro realizadoras como co-autoras. Esta decisión fue tomada en conjunto a mediados del año 2010 reconociendo la participación horizontal en el desarrollo de la idea y la escritura de guión, estableciéndose una labor creativa colectiva donde cada una aporta más allá de lo que tiene directa relación con el cargo a desarrollar. Tratándose de una Obra de Título hay por cierto una diferenciación en los cargos a lo largo del proceso de realización, sin embargo, destaco el grado de compromiso que todas mostraron en el desarrollo del guión, desde la investigación hasta la última versión.

6.1 Montaje y Postproducción

Paralelamente a que grabamos el cortometraje, la montajista fue alturando el material y transcribió los diálogos generando un orden del material audiovisual necesario para la etapa de montaje y postproducción. Hubo en total cerca de cuarenta horas de material en HD registrado, el cual fue respaldado en un disco duro externo y en la sala de postproducción no-lineal de la escuela por si acaso cualquier desgracia.

El rol de producción en esta etapa consistió principalmente en coordinar las horas de sala que necesitó el montaje y postproducción de imagen y sonido, e ir generando un cronograma para esta etapa que en su primera versión iba ser finalizada el 20 de diciembre 2010.

A lo largo de este proceso, como bien consideramos el trabajo creativo en grupo, fui además coordinando visionados de avance con todo el equipo realizador, comentando en éstas las posibles mejoras de la obra audiovisual.

Junto a la directora de fotografía y montajista, se produjo también la digitalización de materiales de archivo, se escanearon un selección importante de la colección fotográfica de la familia y se grabó algunas de estas imágenes sobre una mesa de luz.

Ahora bien, la etapa de postproducción es quizás el momento donde el productor debe tener mayor paciencia. El montaje cuenta con sus tiempos propios los cuales no siempre pueden siempre ser previstos, la obra cinematográfica nace de a poco. La entrega se postergó entonces para el mes de marzo lo cual revisando el proceso en retrospectiva fue una decisión adecuada ya que ésta permitió trabajar los elementos de sonido, música y post de imagen con mayor delicadeza, contando hoy con una muy calidad audiovisual de la obra.

Estos atrasos en la etapa de montaje son difíciles de calcular antemano y dependen por un lado de la experiencia previa del equipo de realización pero también del desarrollo natural de la obra documental que inevitablemente es construida en el montaje. He aprendido que esto implica no alarmarse sino tomar esta etapa con mayor flexibilidad confiando en que la historia que motivó embarcarse en esta aventura se va construir a su tiempo. Así esta experiencia se asimila a las de otras productoras, como bien dice Silva: *“El montaje siempre se alarga tremendamente, nunca he conocido un documental que se termine a tiempo. Al menos que sea para una institución. Especialmente con el digital, siempre grabas miles de horas. Hay que considerar la prorroga como parte de la vida, a las personas les pasan cosas, la historia cambia, especialmente en el documental. Es importante ser flexible pero también poner límites cuando es necesario”*⁴.

Finalmente, fue durante esta etapa que nació la idea de postular a los fondos concursables del Consejo de la Cultura, justamente porque revisando el material se encontraba un potencial muy interesante y suficiente para elaborar una versión medimetroraje de Memorias del Viento. En enero de 2011 esto implicó preparar el Pitch a presentar frente al jurado del

⁴ Entrevista realizada 17 de enero 2011, Café Literario, Parque Bustamante, Santiago de Chile.

Consejo, un desafío en el cual me acompañó la montajista en representación de la directora, que por fuerza mayor no pudo asistir. Estas actividades no son parte de la exigencia académica y se escapan por ende del propósito de esta memoria. Sin embargo, cabe decir, que en cuanto a la formación profesional de esta realizadora, el ganar el Fondo Fomento Audiovisual, es un gran logro que sin duda demuestra una formación de alta calidad adquirida en la Carrera de Cine y Televisión.

7. Reflexión final

Considerando los tantos factores a considerar a la hora de producir un documental el ejercer el rol es un constante trabajo creativo que requiere a momentos buenas habilidades de reaccionar de forma improvisada al mismo tiempo que te exige el estar siempre adelantando posibles problemas y oportunidades. De forma indirecta las decisiones que se van tomando en el camino desde producción en conjunto con dirección tienen una implicancia directa sobre la estética misma de la obra final.

Es necesario saber mantener la calma, diferenciando entre el correr y el estresarse, y no dejar de lado nunca el objetivo final que es generar las mejores condiciones para la realización de la *obra audiovisual*.

El cargo de productor ejecutivo es en este tipo de documental fuertemente ligado a la mirada autoral sobre la obra comprendiendo en ésta una capacidad de reflexionar sobre dicha mirada y mantener una estrecha relación con dirección que la propone. Pedir que se te explique el punto de vista porque va depender de éste el diseño de producción. El comprender de fondo el porqué de las cosas ayuda también a aportar con ideas cuando la realidad se muestra distinta a lo previsto.

Es importante evaluar desde un inicio cuales son los recursos monetarios, concretos y humanos con los cuales uno cuenta. La viabilidad del proyecto no es algo que se mantiene fijo si no va depender del nivel de ambición el cómo luego lo resuelves en términos prácticos. Así mismo, creer en el proyecto facilita la obtención de estos ya que de una u otra forma el entusiasmo se transmite, y bien ordenado, otras personas, instituciones o fondos pueden también sumarse a la causa.

Hay temas concretos como permisos y derechos que debe resolver la producción. En la realización de Memorias del Viento, fue muy práctico traer consigo por ejemplo un par de “Carta Liberatoria de Imagen” en caso de cualquier personaje imprevisto cuentas con los derechos de exhibir su imagen si es que se estipula para el relato.

Informarse acerca de leyes asociadas al audiovisual, comprender incluso las políticas culturales que mueven a la industria audiovisual para poder de mejor forma insertar la obra en su nicho particular. Conversar estos temas con la directora para que desde la realización del film saber cuál es su deseo de exhibición, en definitiva, recordar entremedio de tantas cosas cual es su destino final.

Así también, en la producción del documental, se debe mantener una mente flexible pero con un norte fijado, sabiendo diferenciar en cuando poner límites y cuando soltar. No debes olvidar de que estas a cargo de un grupo humano, administras de alguna forma su tiempo y esfuerzo. En este aspecto, creo que el cargo llama también a reflexionar sobre los conocimientos acerca del comportamiento humano, de cómo éste puede ser dirigido para generar un mejor trabajo en equipo considerando los aspectos personales de cada uno. Considerar también dentro estos los personajes del documental ya que manteniendo una buena relación con ellos generas un espacio de observación en donde dirección puede concentrarse en *la historia*. Porque la producción también va formando la atmósfera de trabajo en donde se realiza la obra, y es de mi convicción ya personal, que se debe mantener una relación siempre honesta, de instrucciones claras, buscando lo justo para todos para así evitar en lo posible roces y confusiones ineludibles en la comunicación humana.

Universidad de Chile
Instituto de la Comunicación e Imagen
Escuela de Cine y Televisión
Proyecto de Título: Memorias del viento
Profesora guía: Tiziana Panizza

Memoria de grado:
**“Ideas y estéticas:
Traducir a la visualidad los conceptos del director y la
historia a narrar”**

Natalia Cabrera Figueroa
Directora de Fotografía
31 de Marzo del 2011

*“For such an advanced civilization as ours
to be without images that are adequate to it
is as serious a defect as being without memory.”*

Werner Herzog

1. Introducción

El proyecto documental Memorias del Viento me atrajo desde sus inicios, la idea de trabajar con una persona que haya perdido la vista me provocaba gran interés y muchas preguntas ¿cómo una persona que pierde la vista se readecua a una sociedad donde la visión es el mayor de los sentidos? Cuando uno pierde este sentido ¿la mente se queda con las imágenes del pasado, las que alguna vez vio? ¿o éstas se van de alguna manera *actualizando* gracias a los demás sentidos? A lo largo del proyecto ocurrieron muchos cambios estructurales y conceptuales, para describir mi labor en él explicaré brevemente estos tránsitos.

1.1.-Breve reseña de las mutaciones del proyecto

Memorias del Viento en sus inicios apuntaba a ser una docu-animación, donde registraríamos el cotidiano de una persona que haya perdido la visión o esté en ese proceso. En paralelo le preguntaríamos lo que veía y reinterpretaríamos su visión con animación experimental y abstracta, con Stan Brakhage como gran referencia. Queríamos enfocarnos en abstraernos de nuestra propia visualidad para buscar una diferente.

Así comenzamos a buscar a nuestro personaje estrella, conocimos a Rafael: un hombre de 38 años que a los 12 se enteró que tenía una enfermedad hereditaria llamada retinosis pigmentaria y que eventualmente quedará ciego.

Con el tiempo fuimos conociendo a Rafael y su historia familiar. Encontramos la figura de su padre, un fotógrafo acérrimo que hace 50 años que guarda rigurosamente

imágenes de escenas familiares y viajes. Nos dimos cuenta de la importancia que el viaje tenía para su familia, que incluso habían vivido exiliados en Roma. La figura del viaje nos pareció de gran potencial poético debido a que Rafael se encuentra en un constante viaje, tanto físico como mental, en este tránsito a la ceguera.

A la directora le llamaba mucho la atención cómo Rafael se desplazaba a través del tacto, de luces y sombras que aún ve, de sonidos, de descripciones que le hace su esposa Beatriz. Utilizaríamos planos amplios que describieran el espacio y seguimientos en steadicam. Necesitábamos también registrar a su padre y su colección de fotografías, nos interesaba el contraste entre padre obsesivo con la imagen e hijo en camino a la ceguera. Realizaríamos también entrevistas a cada miembro de la familia, queríamos saber cómo se habían afrontado a la enfermedad de Rafael, cómo esto cambió la dinámica familiar.

Finalmente, quisimos llevarlos en un viaje simbólico al lugar donde fueron de vacaciones cuando recién volvieron a Chile y cuando recién se habían enterado de la enfermedad de Rafael. Fue el lugar donde debieron comenzar a asumir lo nuevo que se les venía.

Con estas ideas en mente realizamos el rodaje, ya más adentrada la etapa de montaje notamos entrevistas con un alto nivel emotivo y reflexivo; Rafael ha dedicado mucha meditación en torno a su enfermedad. Ya por el segundo corte el documental cambió de rumbo y se convirtió en una película más introspectiva, que plantea más preguntas que situaciones; decidimos en este punto desechar las entrevistas de la familia y mantener sólo las de Rafael, que servirían a modo de voz en off que guía el relato, dando pie a pasajes de reflexión e introspección de Rafael.

La sinopsis de la película resultante de todo este proceso es la siguiente:

Rafael Egaña, quedará ciego dentro de poco tiempo. Su padre, Javier Luis hace más de 50 años que colecciona y clasifica obsesivamente los más de 5000 negativos de fotografías familiares ¿Cómo una persona que hereda esta pasión por la visualidad y las imágenes se enfrenta a la pérdida de visión? ¿Qué sucede con aquellas imágenes-recuerdo?

2. Preproducción

2.1 Ideas y estéticas: El momento de traducir a la visualidad los conceptos del director y la historia a narrar (por qué y cómo al momento de la preproducción)

Mi labor como directora de fotografía y camarógrafa en el documental requirió de bastante trabajo durante la preproducción. Por un lado, me era difícil definir estéticas en un momento donde las ideas sobre este documental seguían mutando, habían demasiadas ideas rondando la película. Sin embargo habían ingredientes que parecían ya definidos e inamovibles, pero que me eran difíciles de traducir a un lenguaje visual, como por ejemplo la relación entre la imagen-recuerdo y una persona que está perdiendo la vista ¿cómo generar espacios a nivel de cámara para esta reflexión? Existen proyectos donde uno imagina claramente cómo puede llegar a verse la película, como si existiera sólo una forma de hacerlo, con Memorias del Viento me sentí muchas veces disparando en todos los sentidos, como si todos los estilos visuales fueran posibles en esta película que no dejaba de mutar. Pero no, no podía hacer fotografía sin comprender la película. Comenzamos entonces el desglose conceptual de los personajes y sus situaciones para que todas nos sintiéramos en sintonía. Llegué a desarrollar el siguiente tratamiento de visual; mucho se hizo finalmente de esta forma, otro tanto cambió en rodaje, otros pasajes desaparecieron completamente con el montaje.

2.2 Conceptos para desarrollar el tratamiento

Primero comprendimos que éste no parecía ser un documental lineal, no era “un día en la vida de” o “la historia de Rafael”. El documental atraviesa diversas líneas de acción y arcos narrativos que a nivel de lenguaje de cámara se trabajarían de manera diferenciada. Primero que todo, tenemos dos formas de registro, uno es mediante la palabra (las entrevistas) y otras mediante acciones (observación y seguimiento de personajes). Para esta última distinguimos como equipo dos tiempos/espacios en los que se desarrollan las acciones: el cotidiano/presente y la infancia/pasado, que a su vez están

representados por los personajes más importantes del relato: Rafael y su padre, Javier Luis.

La figura de Rafael es la que representa el presente, la movilidad, el flujo y la capacidad de transformación; debido a su enfermedad ha tenido que enfrentarse al mundo aprehendiendo nuevas formas de percibir, es un sujeto que vive en un constante *tránsito* a la ceguera. Por otro lado, tenemos a Javier Luis (su padre) quien representa el pasado y la necesidad de fijar lo efímero debido a su obsesión como coleccionista de imágenes fotográficas; es, al contrario de su hijo, un sujeto detenido. Gracias a estas conceptualizaciones del relato pude desarrollar una estética visual para el documental que tuviese como base esta contraposición, presente/pasado, fluir/fijar que es en lo que se basa gran parte de la estética visual del cortometraje.

2.3 Tratamiento visual propuesto

2.3.1 Tratamiento de cámara

Primero resolví mantener las entrevistas con un plano fijo, donde el personaje se mantuviera sentado, tratando de apelar así al pasado, a las estelas de lo acontecido, eso que se guarda en los intersticios de la memoria. Decidimos que para esto las entrevistas se realizarían en la intimidad, lo que se tradujo en la grabación de las entrevistas en los hogares de los personajes. La idea era tener a los entrevistados estáticos, en pos de recordar el pasado mediante la palabra.

Comprendíamos también que había otro tipo de registro, que consistía principalmente en seguimiento y observación. Aquí es donde distinguimos la dualidad espacio temporal entre padre e hijo.

Tenemos por un lado a Rafael, nuestro personaje principal, quien debido a su condición está en un constante limbo, Rafael esta siempre dentro de un fluir, por lo que representa para nosotras el presente, la constante readecuación a lo nuevo. Por ello quise recrear sus tránsitos por la ciudad como algo fluido y casi onírico. Opté por la utilización de una cámara en steady, que me diera la movilidad necesaria para seguirlo en su recorrido cotidiano por las calles, el metro, desde su casa hasta el trabajo, pero de forma

armoniosa y constante, que nos hablara de su pertenencia a este limbo a la vez que de la templanza de su recorrido. Gustavo Mercado en su libro “The filmmaker’s eye” describe esta técnica de cámara:

“Steadicam shots are commonly reserved for times when maintaining the integrity of time, space and the fluidity of movement are narratively meaningful to the story (...) The preservation of real time heightens the tension and generates the anticipation that anything can happen (...) Steadicam shots tend to be motivated by the movement of a character, and therefore meant to feel organic to the flow of scene.”¹

Aquí la cámara se comportaría casi como un fantasma que siguiera a Rafael, un halo que generara expectativa e intriga. Estos planos no podían dejar de tener un guiño a “Elephant” de Gus Vant Sant a pesar de trabajar géneros distintos y claro, guardando las proporciones. Esto me parecía muy coherente con una idea que rondaba en el grupo y que me gustaba mucho: presentar a Rafael con esta técnica de steady transitando por el metro. En un principio el espectador no notaría su condición, sino que gracias a pequeñas pistas (como el uso del bastón) iría averiguando que no ve.

Por otro lado tenemos al padre, Javier Luis, que representaba para nosotras el pasado, lo detenido. Quise entonces retratarlo de esa misma forma, con una cámara en trípode, más estancada, donde sintiera la presión del eje que la sostenía (el pasado, la historia, lo ocurrido). Para aquellos momentos donde se aludía visualmente a la búsqueda del pasado, como la escena de presentación del padre como “coleccionista de fotos” buscaría situaciones donde los personajes no se desplazaran y donde sus movimientos fueran mínimos. Utilizaría aquí planos más bien cerrados, que describieran lo detallista de esta colección. Javier Luis, con su afán de fijar lo efímero queda anclado a un espacio/tiempo anterior.

¹ Mercado, Gustavo. “The filmmaker’s eye: learning (and breaking) the rules of cinemática composition”. Focal Press. United Kingdom. 2003. Pág 161

“Las tomas hechas en steadicam son comúnmente reservadas para los momentos donde mantener la integridad del tiempo, el espacio y la fluidez de movimiento es trascendentes en la historia (...) La preservación del tiempo real realza la tension y genera la expectativa de que todo puede suceder (...) Las tomas hechas con steadicam tienden a ser motivadas por el movimiento del personaje y por lo tanto hechas para que den una sensación orgánica a la escena” (Traducción libre de la autora de esta memoria)

Otra idea que rondaba el documental era mostrar a Rafael en su hogar y cómo se desenvolvía en el espacio. Para esto la idea era dedicar mucho tiempo a observar al protagonista, con planos amplios que describieran el espacio. La idea era verlo en su cotidianidad.

Por otro lado, quise tomar también un concepto que abundaba en el proyecto Memorias del Viento desde la primera entrevista con nuestro personaje principal: es la idea del ojo como cámara. Rafael compara su enfermedad con una cámara cuyo film está vencido, es cada día menos capaz de generar imágenes legibles: no importa el lente, no importa la luz, la retina esta fallando. Esto hizo que a lo largo del desarrollo del proyecto documental me preguntara ¿cómo ve Rafael? ¿ve desenfocado? ¿verá destellos de luz? ¿cómo interpreta lo que ve? Quisimos junto con la directora buscar atisbos, insinuaciones de una posible respuesta que no podría ser respondida, pero apareció tanto como una necesidad de empatía visual, como un deleite estético. A mi estos momentos, quizás por ser breves, me parecían brindar espacios de deleite e inquietud, ¿Rafael tendrá momentos de disfrute con su visualidad *modificada*? ¿o se regirá por un utilitarismo de la poca visión que aún tiene?

Me impuse entonces registrar estas insinuaciones, estas posibilidades de visión de Rafael en todas las ocasiones de rodaje. Me inspiré en descripciones que Rafael iba haciendo en las entrevistas de investigación. Nos contó que su visión estaba focalizada, como un tubo y que los bordes iban desapareciendo, que veía mucho desenfocado, barrido, que las cosas iban cambiando de color y ya no reconocía algunas tonalidades de verde y café. De ésto las primeras imágenes que vislumbramos eran las de las luces en sus recorridos (como el pasillo de su casa o el andén del metro). Estas luces eran sus “señales de ruta”, destellos con los cuales se guiaba hacia la salida de este túnel de oscuridad.

2.3.2 Iluminación: creación de atmósferas

En cuanto a iluminación quise no sobrecargar, sino mas bien rellenar y mantener una apariencia natural (debido a las pretensiones realistas del documental). En las

entrevistas quise utilizar una iluminación clásica, de luz frontal, rebote y contraluz. Tratamos de poner a los personajes con fondos que hablaran de ellos, como la entrevista con Javier Luis donde a sus espaldas vemos una estantería repleta de libros, fotografías y souvenirs de viajes.

En los momentos donde registraríamos la cotidianidad de Rafael, pretendí usar a lo más una DIVA Light para rebotar luz en el techo, esto sólo cuando fuese estrictamente necesario y a modo de emparejar el ambiente y subir un poco la luminosidad.

Tuve además la suerte de que la casa de Rafael había sido remodelada por él y su esposa Beatriz para que fuese muy luminosa, con grandes ventanales y buena iluminación artificial. Colocaron luces alineadas en el techo para que le dieran a nuestro personaje ciertas “señales de ruta” y se pudiera desplazar mejor por su hogar.

La visualidad que Rafael nos describía fue dando pistas de cómo desarrollar la estética del documental, que fue puliéndose a medida que nos adentrábamos en el rodaje. De esto hablaré con mayor profundidad en el capítulo sobre el rodaje.

2.3.3 Tratamiento del material de archivo

Dentro del documental también encontramos gran cantidad de material de archivo proveniente de la colección de la familia Egaña y se compone de fotografías a color y en blanco y negro, diapositivas, películas súper 8mm y videos en VHS. Este material es importantísimo para el relato, nos lleva a épocas pasadas, nos deja conocer en otros niveles a la familia de Rafael y agrega una emotividad que sólo las imágenes empolvadas puede brindar al relato: la nostalgia y la melancolía.

La materialidad que brindaban estas imágenes hizo que me inclinara por la opción de registrarlas mediante la cámara y no el uso de scanners para digitalizarlas, de modo que éstas no perdieran la estética análoga que representan, esa estética donde las imágenes tienen bordes un tanto difusos y granulados. Las diapositivas serían registradas proyectándolas en la pared, de esta forma quedan expuestos los “errores” que el tiempo le va dando a la imagen; se nota el polvo, las manchas en la pared, las pelusas en el lente del proyector. Estas texturas recalcan el paso del tiempo, el deterioro, la fragilidad, sin embargo también hablan de un soporte creado para respaldar la memoria, el registro del

acontecimiento. Por eso aún hoy nos parecen siempre veraces, decidoras, aunque las técnicas digitales van cambiando poco a poco las formas de interpretación, hay algo en las fotografías familiares guardadas en un cajón que nunca lograrán las imágenes vistas en un computador.

Asimismo, las fotografías serían registradas en una mesa de luz. Quisimos hacerlo de esta forma para que las imágenes se presentaran muy iluminadas, casi transparentes, donde pudiéramos ver cada detalle. Para nosotras esto representaba de alguna forma la unión pasado-luz, considerando que Rafael se acerca a un futuro-oscuridad.

Siguiendo esta misma lógica, los videos en VHS fueron registrados en un momento donde Rafael estaba revisándolos en un televisor, esto resultó ser muy rico en cuanto a imágenes ya que al revisar los videos, él iba adelantando, retrocediendo y congelando la imagen, lo que le otorgaba un rasguño de material ilegible, borroso; estas partes que el cabezal no lee, al igual como a veces la memoria olvida fragmentos pero recuerda la situación de forma global: olvidamos a veces detalles como una parte inencontrable de algún pasaje de nuestras vidas.

Finalmente tenemos el archivo de películas en 8mm, al cual no tuvimos acceso en su soporte original. Sin embargo la familia Egaña nos facilitó este material en DVD, con un traspaso antiguo: era un DVD con unas grabaciones en VHS de una proyección del film de 8mm, era el resumen de la historia de las películas caseras reunidas en una sola película familiar.

3. Rodaje

3.1 La necesidad de un punto de vista

Con estas ideas sobre el tratamiento llegó el momento de rodaje, y de repente muchas de las pretensiones y conceptualizaciones que había mentalizado no calzaban con el registro. Comenzamos el documental dirigido con aires de observación, donde el centro de atención era Rafael en su hogar junto a su esposa Beatriz. Por esto en un principio el registro fue en trípode, con planos amplios que describieran el espacio y

cómo Rafael convivía en él. Además la directora me pedía planos detalles donde la cámara siguiera por ejemplo la mano de Rafael cuando tocaba las paredes para ubicarse.

Pronto me vi en medio del rodaje sin saber realmente qué grabar, y a pesar de que habíamos conversado la estética de estos planos, no me funcionaban. El espacio era pequeño, los movimientos de las manos eran difíciles de mantener en un plano detalle y Rafael parecía estar actuando para la cámara.

Pero a la vez que quisimos registrar la cotidianidad de Rafael olvidamos algo esencial en él: su deteriorada visión le impedía moverse libremente si alterábamos su espacio, esto resultó en tropezones con el trípode, choques con la cámara, golpes de cabeza con el micrófono de caña y otros pequeños incidentes, la verdad es que nunca me había enfrentado a un registro observacional de una persona no vidente, y me parece un descuido grande de parte de nosotras de no haber comprendido en los días de pre-rodaje que nuestro personaje no podría desplazarse en ciertas ocasiones aún estando en su hogar.

Estuvimos así algunos días de rodaje, entre esperando a que algo pasara, que Rafael se olvidara que estábamos ahí, que me aprendiera sus movimientos para poder seguirlos de forma mas coordinada, todo esto tratando de ser “una mosca en la pared” y no intervenir en lo que debía ocurrir *espontáneamente*. Pero no resultaba, no había nada de orgánico en esto, Rafael era adepto a los escenarios y las cámaras, y es parte de un grupo musical, no se olvidaría rápidamente del registro de sus acciones. Nos preguntábamos continuamente cómo encontrar un camino. El registro observacional parecía requerir de meses de investigación y análisis del personaje, me parecía que el estilo “mosca en la pared” requería de un gran tiempo de seguimiento: primero para que el personaje se olvidara de la cámara; segundo para que llegaran aquellos momentos decisivos de su forma de vivir. Tendríamos que sentarnos con la cámara en una esquina de la casa a esperar.

A Rafael lo acabábamos de conocer y parecía vivir una vida rutinaria y mayormente común. Como camarógrafa no lograba encontrar lo interesante en su vida hogareña, sino más bien creía que el conflicto estaba en el personaje mismo, en sus disyuntivas, en la dualidad con su padre, en su aferro a la visualidad, en el lado de él que no aceptaba su condición de ciego, pero ¿cómo representarlo?

3.2 Asertividad con respecto a lo que se ha de grabar

Como equipo notamos esta desorientación y nos animamos a rearmar ciertos esquemas de rodaje. Comenzamos a pensar situaciones que queríamos en el documental: la productora incitaba a la directora a fijar escenas que sintiera necesarias en el relato. Hasta ahora existían descripciones de lo que grabaríamos en el día, pero eran frases amplias, como “cotidianidad del Rafael”. ¿Pero qué era realmente lo interesante de su cotidianidad? ¿las acciones? ¿los movimientos? ¿lo que conversaba con su esposa? ¿lo que lo mostraba como una persona común y corriente?

Como camarógrafa necesitaba con urgencia esas respuestas, un punto de vista más preciso. Así nacieron pequeñas “puestas en escena” donde Katherina le pedía a los personajes que realizaran alguna actividad, como revisar antiguas fotografías o trabajar en el computador. De esta forma pudo focalizar las escenas de la vida de Rafael que le interesaban.

Estas situaciones brotaron de la revisión de los textos que habíamos producido en torno al proyecto, ¿qué era lo que hacía a Rafael un personaje tan único? ¿qué hacía que su historia se destacara? ¿desde qué punto de vista lo queríamos retratar? Lo interesante aquí para mí fue ver cómo una pequeña petición para que realizaran una acción (que realmente no se excluía de lo que normalmente realizaban) condensaba un aspecto más interesante de sus vidas, momentos donde de a poco empezaban a desenvolverse con soltura y gracia. Vimos cómo Beatriz le describía el mundo a Rafael con una precisión increíble.

Comenzamos a trabajar de una forma híbrida, donde observábamos por un momento a Rafael y su esposa, en espera de algo que nos interesara. A veces aparecían acontecimientos relevantes, otras veces no, pero siempre sabíamos qué escenas tendrían que ser grabadas necesariamente para que funcionara el relato. Incluso muchas veces, de estas “puestas en escena”, emergían nuevas y potentes situaciones que no nos esperábamos.

Grabamos por ejemplo una escena donde veían viejas fotografías. Este momento me parecía lleno de emotividad: eran fotos en su mayoría tomadas por Rafael, y a pesar de que casi no podía verlas, las recordaba con detalle. Fue sorprendente notar cómo

bastaba una pequeña pero precisa descripción de Beatriz para que su marido comprendiera lo que observaba. Es interesante pensar cómo uno mismo recordaría las cosas si dejara de ver ¿se irán deformando con el paso del tiempo aquellos rostros, figuras, colores que guardamos en nuestra memoria? ¿son los recuerdos realmente más frágiles que el presente?

De estos días de rodaje que fueron denominados “cotidianidad de Rafael” obtuvimos muchísimo material, pero ¿cuándo es demasiado? Para mí, que he tenido una formación en el audiovisual casi únicamente en soporte digital, el momento de apretar el stop y detener la grabación es muy difícil, ya que la disponibilidad de más horas grabadas se suele interpretar (o mal interpretar) como algo positivo al momento de armar la película. Pero repito: ¿cuándo es demasiado? En varias ocasiones durante el rodaje creí que lo medular de una acción ya estaba cubierto, pero continuábamos grabando. ¿Cómo saber cuándo apretar stop? El director de fotografía debe estar a merced del director, es un trabajo en conjunto donde cada uno debe tener su espacio y a la vez debe saber brindar confianza al compañero de equipo. Katherina sentía la necesidad de grabar mucho y yo debía empatizar con ella, comprender su visión sobre el documental, sobre los sucesos que iban apareciendo. Para ella habían situaciones llenas de cosas interesantes y donde la cámara no podía dejar de grabar. El soporte digital nos daba esa flexibilidad.

Pero a la vez no podíamos grabar y grabar y grabar, había también un límite de material que no debía extenderse para lograr el cortometraje en el tiempo necesario de entrega, ya que mayor cantidad de material requeriría de mayor tiempo de montaje. Además, por mucho que el soporte digital brinde flexibilidades, también debíamos parar cada 2 horas grabadas para pasar el material de las tarjetas de la cámara a un disco duro.

3.3 La cámara y los dos ojos abiertos (Las dificultades del registro observacional y la conservación de los dispositivos estéticos)

Una de las grandes dificultades que tuve que enfrentar durante el rodaje fue el manejo de las estéticas que habíamos planificado y su relación con la realidad ¿cómo se logran mantener estas estéticas al momento de enfrentarse a un presente sorpresivo, difícil de planear y manejar? Aquí la labor en documental me parecía muy alejada de mis

trabajos como directora de fotografía en ficción, donde los planos a realizar son programados y muchas veces probados con anterioridad; hay cierta cantidad de planos que se necesitan para dar una escena por terminada, hay un tiempo de preparación de la escena en cuanto a iluminación y composición. Sin embargo en documental, si bien no es todo lo contrario a la ficción, es muy diferente. Uno debe estar mucho más preparado para la guerrilla, para el acontecer, debe actuar siempre con todos los sentidos atentos y los dos ojos bien abiertos, a esto último lo llamaría la *doblevisión del camaleón*, ya que este animal tiene la capacidad de mover sus ojos de manera independiente y pueden tener una visión de casi 360 grados (y a demás se puede camuflar cuando así lo desea: el documentalista ideal). Esta *doblevisión* es difícil de lograr, requiere de ejercicio y experiencia, y debo reconocer que en un principio pensé que iba a ser más simple, pero la dificultad me llegó encima en cuanto comenzamos a grabar. Sólo con el paso del tiempo pude ir de a poco apropiándome de esta forma de registrar el mundo. Para ayudarme en esta tarea fue de gran ayuda la directora, quien me iba indicando silenciosamente detalles que yo no veía, miradas, gestos, figuras. Ella se volvió como otro ojo. Esto fue muy provechoso también para ir comprendiendo a cabalidad su punto de vista y compenetrarnos. A medida que pasaron los días de rodaje fuimos construyendo una mejor relación de trabajo que resultara en un mutuo apoyo. Esto también nos iba dando la seguridad de estar en la misma página, así sentí que podíamos aportar de maneras distintas pero para un mismo fin.

3.4 Relación entre tratamiento visual y punto de vista

Con los primeros días de rodaje y las nuevas directrices que éstos nos brindaron, tuve que readecuar ciertas partes del tratamiento de fotografía. Como equipo nos sirvió mucho revisar el material que íbamos obteniendo. En él vimos que los planos abiertos e inmóviles, que pretendían describir el espacio, no estaban siendo efectivos. Nos comenzamos a enfocar en las entrevistas de Rafael que hicimos durante la investigación, donde comentaba cómo veía. De esto tomé el uso del lente a tele, ya que Rafael tiene menor ángulo de visión que una persona normal. Este tipo de lente me permitía además jugar con la baja profundidad de campo, los enfoques y desenfocos propios de la visión

miope del protagonista. Traté de tomar la idea de los planos que haríamos en steady, de Rafael como sujeto en tránsito, que representaba el flujo. La cámara se fue soltando de un trípode fijo a uno con todas las perillas del cabezal sueltas; aparecieron los tilt y paneos, traté de mantener movimientos sutiles de forma que la cámara estuviese en un constante reencuadre. Las imágenes nos iban pareciendo así más atractivas, parecían tener una atmósfera más íntima y de alguna forma esta vuelta de tuerca parecía tener mucho más sentido con el punto de vista.

También de esto nacieron más imágenes que tratarían de insinuar una posible respuesta a la pregunta acerca de cómo ve Rafael. Imágenes más abstractas, desenfocadas, con lente muy a teleobjetivo, en algunas ocasiones un poco de barrido, en otras ocasiones con los colores un poco virados. También busqué insinuaciones en detalles con lente macro, como la pantalla del televisor cuando mira las noticias o revisa VHS de reuniones familiares. Nacieron también otros juegos visuales como reflejos en las ventanas del metro mientras el vagón avanzaba. Acerca de los planos abstractos Gustavo Mercado escribe:

“this shot emphasize colors, textures, patterns, shapes, lines, and composition over their literal content (...) Because these shots are by design visually striking, they can be specially useful as a part of the image system of a film. These shots are commonly used to convey subtextual ideas that are not explicitly addressed, but are instead suggested by the graphics qualities of the image itself”²

Todo esto llenaría el documental de texturas, ayudarían a crear atmósferas y brindar al espectador un espacio propio para descifrar imágenes. Estas texturas nos ayudaron mucho al momento de montar, utilizándolas como comas o puntos aparte en el relato audiovisual del documental.

² Mercado, Gustavo. “The filmmaker’s eye: learning (and breaking) the rules of cinematic composition”. Focal Press. United Kingdom. 2003. Pág 113

“Este tipo de plano enfatiza colores, texturas, patrones, formas, líneas y composición por sobre su contenido literal (...) Ya que estos planos están hechos para ser visualmente atractivos, pueden ser especialmente útiles como parte del sistema de imágenes de una película. Estos planos son comúnmente usados para transmitir subtextos que no están explícitos, sino que están sugeridos por las cualidades gráficas de la imagen misma” (*Traducción libre de la autora de esta memoria*)

Por consiguiente, puedo afirmar que la relación entre punto de vista y tratamiento visual es muy estrecha, tanto así que me parecían inmutables al momento que se sellaban las ideas en el papel, para no llegar a perder el rumbo y la coherencia. Sin embargo, a esta ecuación **PUNTO DE VISTA -> TRATAMIENTO VISUAL**, hay que añadirle la realidad, lo que realmente sucede cuando llegas con todo el equipo y te enfrentas al momento de grabar. Me parece que la relación resulta más o menos así: **PUNTO DE VISTA + REALIDAD -> TRATAMIENTO VISUAL**. Creo que uno no puede estar absolutamente seguro del tratamiento visual en un documental hasta el momento de enfrentarse al rodaje, porque uno va descubriendo elementos que no tenía en mente y que muchas veces aparecen de forma inesperada. El ejercicio de la cámara documental requiere de la disposición a readecuarse en diferentes escalas: la más grande es que uno debe saber cuándo el dispositivo visual no está funcionando y corregirlo lo antes posible para mantener a lo largo del relato cierta coherencia visual. El camarógrafo debe también readecuarse constantemente a las situaciones que ha de grabar, aquí está presente la posición de la *doblevisión del camaleón* que ayuda al camarógrafo a reubicarse en el espacio y reencuadrar para capturar aquello que es imprescindible en la escena y más aún en el documental mismo al cual uno se aboca.

3.5 El acontecer: la flexibilidad del documental en la producción de materiales visuales

Sin embargo, la ecuación **PUNTO DE VISTA + REALIDAD -> TRATAMIENTO VISUAL**, muchas veces pierde equilibrio cuando la realidad va presentando nuevos rumbos. Me atreveré a decir que el punto de vista es el factor que debiese mantenerse más firme dentro de esta suma y que la realidad (el acontecer) es el factor que suele cambiar con mayor facilidad (y a la vez una importante parte de la poesía del género documental). La alteración de estos factores alterará también el producto (en este caso el tratamiento), pero repito, lo más importante es mantener el punto de vista, sino la película disparará en todas direcciones. Entonces, como dije, la realidad es lo que tiende a mutar, y uno debe readecuar el tratamiento en la medida de lo posible.

Me sucedió esto en los últimos días de rodaje, donde nuestros personajes realizarían un viaje a la playa de Concón para recordar el momento en que debieron asumir la enfermedad de Rafael. En este viaje, la principal escena iba a ser una caminata por la playa entre padre e hijo, donde pudieran conversar de aquel momento tan fuerte para sus vidas. Esta escena había sido planeada con steadicam, lo que ya agregaba gran dificultad técnica para nuestro pequeño equipo. A demás de esta escena grabaríamos una entrevista grupal de la familia. Pero con el acercamiento del rodaje en la playa la directora quiso aprovechar el viaje para grabar más material, como caminatas entre Rafael y Beatriz, la llegada de los padre a la playa, un almuerzo en un restarán. Estas nuevas escenas eran necesarias, era importante el viaje para el relato y por esto era necesario también obtener bastante material. Y así se iba haciendo cada vez más difícil mantener los dispositivos del trípode y el steady que había planeado en un principio, pero yo no quería cambiarlos, tenía la aprensión de que los cambios de estilo de cámara harían que el cortometraje quedará como un popurrí. Finalmente, tras conversaciones del resto del equipo, accedí a flexibilizar la cámara, realizaría las nuevas escenas con cámara en mano, que me dieran mayor posibilidad de desplazamiento, ya que el steady (que fue maniobrado por un operador) no podía utilizarse por más de algunos minutos por vez, debido a su peso y complejidad. Aún con la cámara en mano debía procurar mantener los movimientos lo más suaves posibles para no desviarme del todo de la estética del proyecto.

Así, el género documental da cierta flexibilidad en cuanto a la producción de materiales. Es raro, pero cuando uno se enfrenta al visionado de un documental está menos atento a los cambios de estilo, ¿por qué sucederá esto más con el documental que con la ficción? Quizás el espectador lee de distinta manera las películas documentales, y lo que se quiere decir es muchas veces más importante que la forma en que se produjeron dichos materiales. Por eso le tendemos a perdonar a los documentales si están hechos con una cámara casera o si en algunos momentos no se entiende lo que alguien dice y hay que ponerle subtítulos, cosa que sería inaceptable en una ficción.

4. Después del montaje: postproducción de imagen

Mi labor continuó luego del montaje, realizando la posproducción de imagen del documental. Antes de describir esta etapa debo señalar brevemente elementos que se eliminaron por completo del relato, ya que este se fue precisando y readaptando. Por ejemplo, sacamos de raíz las entrevistas a la familia de Rafael, dejando sólo las cuñas del protagonista, las que sirvieron para armar una voz en off que guiara el relato. Como resultado los personajes apenas hablan en cámara. También se eliminaron aquellas escenas donde se describía el espacio y la interacción de Rafael con él, las que narraban su cotidiano en el hogar. Por último, el viaje que realizamos a la playa terminó siendo algo secundario, un pasaje más del relato, por lo tanto muchísimo material de esto quedó fuera. Sin embargo quisiera recalcar mi opinión de que todas estas decisiones fueron asertivas, logrando que el documental tomara mayor forma y fuerza.

Ahora bien, una vez obtenido el corte final conversé con la directora las ideas que queríamos recalcar con la corrección de color. Decidimos diferenciar el material registrado en HD al material de archivo. De este modo manipulé las imágenes de la colección de la familia Egaña (tanto las fotografías y las diapositivas como el material en film 8mm y video VHS) para que parecieran más vivas, con colores saturados y contrastados; de forma contraria, el material obtenido en HD sufrió de un *apastelamiento* de los colores: jugué con los niveles de color, desaturándolos y descontrastándolos. Esta oposición correspondía a la idea de que el material de archivo representaba de alguna manera la memoria de Rafael, su imaginario del pasado. Junto a Katherina quisimos que éste *pasado* pareciera más vivo que el *presente*.

Por otro lado, quise además manipular ciertas imágenes en super 8mm para resaltar el sentido de la secuencia o jugar con su estética. Así, jugué por ejemplo con la escena donde Rafael explica su condición y compara su retina enferma con un film deteriorado. Aquí vemos imágenes en blanco y negro de sus padres en la playa y algunas personas en un jardín. Éstas venían un tanto sobreexpuestas, pero quise jugar aún más con este *error*. De esta forma acentué dicha sobreexposición en algunos momentos para que la imagen se volviera totalmente ilegible y luego volviera a comprenderse,

produciendo así un vaivén de legibilidad (como cuando uno ve algo por primera vez y no sabe cómo interpretarlo, para luego comprender lo que se está observando).

Es increíble cómo esta etapa ayuda a mejorar la calidad de los materiales visuales de un proyecto. Pude hacer reencuadres para afinar la composición de algunos planos o sacarles errores como entradas de caña. Pude también corregir color y en menor medida exposición lumínica. Todos estos arreglos le dan al documental mayor fluidez visual, dejando que el espectador se adentre en la experiencia cinematográfica.

5. Últimas palabras: conclusiones finales

Lo que más puedo recalcar de mi aprendizaje en Memorias del Viento es la necesidad de tener un norte claro, una intención y un estilo definido sobre el documental. Este proceso partió lento, frágil y errante, desde una docu-animación a un documental de reflexión y voz en off. Fue necesario mucho trabajo de preproducción para identificar y ordenar las ideas que nos interesaban desarrollar. Incluso postergamos el inicio del rodaje en más de una ocasión para darnos más tiempo de reflexión previa, ya que el documental lo necesitaba.

Aún así, uno puede llegar con ciertas dudas al rodaje, pero es necesario evitar en la medida de lo posible que esto ocurra, y hay que saber readecuarse rápidamente al acontecimiento, sin dejar de tener como objetivo la expresión del punto de vista. Por esto mismo, dentro de la ecuación **PUNTO DE VISTA + REALIDAD -> TRATAMIENTO VISUAL** el factor que debe estar definido más tempranamente es el punto de vista; sin él la realidad se nos puede ir de las manos y la poesía documental puede desvariar en imágenes inconexas y desalineadas.

La idea de documental de observación que se pretendió en un comienzo fue debilitándose ya que el punto de vista no buscaba solamente elementos de la cotidianidad misma, no se trataba de una película sobre cómo una persona que se encuentra entre la barrera de ser vidente o no vidente realiza su vida diaria. La historia estaba más bien reposando en un conflicto interno, en las reflexiones y los recuerdos de Rafael, en su condición de persona al límite de perder la visión y su relación con la imagen-recuerdo representada por su padre Javier Luis. Así, el documental terminó siendo guiado por la

voz de Rafael extraída de las entrevistas que realizamos desde la investigación hasta los últimos días de rodaje, donde ya existía mayor confianza entre él y el equipo, y donde pudimos notar una mayor emotividad en sus declaraciones.

En cuanto a mi aprendizaje como directora de fotografía, puedo agregar que este proyecto me ayudó a comprender ciertas características del registro documental. Comprendí que dentro de este género existe cierta flexibilidad al momento de generar materiales, lo que no significa de ninguna forma que uno pueda descuidar la coherencia estética y conceptual de lo que se registra, sino más bien el hecho de que al trabajar con el acontecer uno está expuesto a cambios y situaciones repentinas. El camarógrafo debe estar atento a aquellos cambios y junto al director deben rápidamente comprender que el acontecer. Si aparece una situación nueva y es beneficiosa para el relato, no se puede escapar por estar anclado a un trípode o porque se vaya a ver la DIVA Light instalada en la esquina del cuarto. Al contrario de la ficción, el documental no trabaja con la *apariencia de realidad*, sino con la *pretensión de realidad*. Por ello el espectador no se sentirá “defraudado” si ve una caña con micrófono en una situación que parece imprevista, incluso me atrevería a decir que muchas veces el develamiento de los dispositivos del registro tiende a dar mayor realismo a la escena documental, ya que el acontecimiento muchas veces desborda los márgenes del encuadre planificado.

Durante la realización de este proyecto también me pregunté con respecto a la asertividad y cantidad de lo que se ha de grabar teniendo en mente un registro observacional. Existen primero barreras técnicas como la capacidad de las tarjetas de la cámara y el disco duro donde se guarda el material, así como también las horas de rodaje por día y el respeto por los horarios de los personajes. Pero luego están las barreras del contenido mismo de lo que se registra, y aquí podría aventurarme a decir que una vez más el punto de vista es el factor principal, y que tanto director como camarógrafo lo deben tener clarísimo. *Cuándo* apretar REC y *qué* encuadrar son las principales preguntas que aparecen constantemente a la hora del rodaje y uno debe saber responderlas con anterioridad. Esto necesita de paciencia a la hora de armar el proyecto, ya que es necesaria una reflexión coherente de lo que se quiere llevar a cabo, para así facilitar las labores posteriores.

Para mi fue también importante crear una relación de trabajo y empatía con la directora. Fue elemental desarrollar una confianza mutua, donde Katherina supiera que yo estaba poniendo énfasis a los mismos elementos que ella. En un principio fue muy favorecedor que ella estuviese junto a la cámara y me fuera diciendo qué le interesaba. Con el tiempo pude ir desarrollando lo que denominé *doblevisión del camaleón*, donde un ojo está atento al encuadre y el otro ojo está percibiendo lo que sucede alrededor, de tal modo que no se perdiera el tanpreciado acontecer de la realidad. Así y tras extensas conversaciones acerca del punto de vista pudimos ir generando la confianza necesaria entre director y camarógrafo. El director debe confiar en su equipo y viceversa. Por un lado, Katherina debía mantener la atención en muchas cosas a la vez y para eso debía estar segura que todo estuviese funcionando; por otro lado el equipo debía tener la seguridad de estar trabajando en una misma dirección y para eso debía mostrar seguridad ante su mirada frente al relato.

Cabe por último mencionar que este proyecto sufrió de grandes modificaciones a través de su desarrollo. El elemento que resistió los cambios fue la idea de trabajar con una persona que haya perdido la vista, de modo que conociera el mundo de la imagen y el mundo de los no-videntes. Así, con el paso de las investigaciones, las entrevistas y las reflexiones, el documental fue tomando nuevos rumbos. Incluso al momento del montaje vimos cómo el primer corte era el boceto de otra película, distinta a la que terminó brotando.

El documentalista Werner Herzog, con la sabiduría que la experiencia le ha brindado, reflexiona: *“Very often, footage that you have shot develops its own dynamic, it's own life, that is totally unexpected, and moves away from you're original intentions. And you have to acknowledge, yes, there is a child growing and developing and moving in a direction that isn't expected. Accept it as it is and let it develop its own life.”*³ Así lo aceptamos, el relato va mutando y el cineasta debe saber leer estos procesos y readaptarse a lo nuevo.

³ Herzog, Werner; Cronin, Paul. “Herzog on Herzog”. Faber and Faber. Londres. 2002. Pág. 66
“Muy a menudo, el material que has filmado desarrolla su propia dinámica, su propia vida, eso es totalmente inesperado, y se aleja de tus intenciones originales. Y tu tienes que saber, sí, que hay un niño creciendo y moviéndose en una dirección que no era la esperada. Acéptalo de la forma que es y déjalo desarrollar su propia vida ” (Traducción libre de la autora de esta memoria)

Bibliografía:

- Herzog, Werner; Cronin, Paul. "Herzog on Herzog". Faber and Faber. Londres. 2002.
- Mercado, Gustavo. "The filmmaker's eye: learning (and breaking) the rules of cinemática composition". Focal Press. United Kingdom. 2003.
- Frost, Jacqueline. "Cinematography for directors". Frost. Michael Wiese Productions. United States. 2009

Universidad de Chile

Instituto de la Comunicación e Imagen

Escuela de Cine y Televisión

Proyecto de Título: Memorias del viento

Profesora guía: Tiziana Panizza

Memoria de grado:

La construcción de sentido en el montaje de no ficción: estrategias de re-escritura en la mirada del no-vidente

Isabel Orellana

Rol dentro del proyecto: Montaje – Investigación

31 de Marzo 2010.

He wrote me: I will have spent my life trying to understand the function of remembering, which is not the opposite of forgetting, but rather its lining.

We do not remember, we rewrite memory much as history is rewritten.

How can one remember thirst?¹

(*Sans Soleil* - Chris Marker)

Desde la cita a *Sans Soleil* se podría resumir la pregunta desde la cual *Memorias del viento* se plantea: cómo entender la función del recuerdo. Durante el proceso de filmación y montaje de nuestro proyecto de título parecía existir una constante transposición de experiencias, tanto personales como grupales, que nos hacían volver a reflexionar sobre el valor del archivo fotográfico, del *home-movie* y registro fílmico casero. Se trataba de elementos centrales, tanto en aquella potencialidad narrativa y estética que poseen, como por su destino en nuestra obra. De esta forma, el trabajo con el *found footage* de otra familia, la de nuestro personaje, fue esencial para encontrar, en el montaje, las operaciones significativas de la obra. En este sentido, para hablar sobre la memoria desde la figura del no-vidente, primero era necesario acercarse a la forma en que se registra el olvido.

Como dice Marker, las imágenes no sólo nos sirven para recordar, sino que están allí para ser capaces constantemente de re-escribir nuestra historia, tanto a nivel personal como universal. Esta postura que pudiera parecer inicialmente ingenua, se ha demostrado a largo del cine documental como fundamentalmente política, sobretodo en el trabajo de cineastas como Harun Farocki y el mismo Chris Marker, pero también desde la perspectiva personal e íntima que trabajan autores como Alan Berliner.

En las películas de estos autores, el montaje documental muchas veces opera con la intención de sacar a la superficie, como decía Weinrichter, aquellos significados *fossilizados*, incrustados en la imágenes del pasado.²

¹ MARKER, Chris. *Sans Soleil*. Película. Francia : Argos Films, 1983.

Al volver sobre el proceso y replantear los trazos teóricos que construyen nuestro proyecto de título, creo vislumbrar en mi oficio de montaje, la práctica de estas nociones. *Memorias del viento* es, justamente, un documental reflexivo sobre la memoria y cómo ésta se articula cuando nos vemos enfrentados a la pérdida de la visión. Con esta idea como premisa, se probaron formas que ensayaran sobre cómo se rescribe el recuerdo cuando ya no existen nuevas imágenes que acumular.

La propuesta de montaje intentó representaciones que se alejaran de un cine que invisibiliza sus estrategias, apoyando ciertos códigos de irrupción brechtiana y de transposición de imágenes heterogéneas. En este sentido, desde mi oficio me interesaba desmarcar el documental de la tradición *baziniana* del realismo, en donde se pretende que existe “malos usos” del montaje cuando se incurre al distanciamiento con el espectador.³

Dentro de una perspectiva más amplia, es difícil posicionar el discurso del cortometraje en una sola categoría específica del documental, tan amplio en sus prácticas y subgéneros. No obstante, me interesa ubicarlo en un lugar cercano a lo que, tentativamente, se ha llamado *new compilation film*⁴ o documental de compilación contemporáneo. Creo que a partir de éstas nociones teóricas es posible explorar las estrategias que, en lo práctico de nuestro discurso cinematográfico y desde mi experiencia específica de montaje e investigación, funcionan dentro del relato.

² WEINRICHTER, Antonio. “Jugando en los archivos de lo real. Apropiación y re-montaje en el cine de no ficción” EN: TORREIRO, Casimiro; CERDÁN, Josexo (comp.) Documental y vanguardia. Madrid. Cátedra. 2005. Pág. 63

³ *Ibid.* Pág. 60.

⁴ *Ibid.* Pág. 48.

La búsqueda de un lenguaje: posicionarse frente al Documental

El debate sobre qué es un documental es muy antiguo y se remonta a los comienzos del cine, en donde algunos autores, como Edgar Morin, han creído ver un punto de inflexión entre las posturas de los hermanos Lumière y George Méliès⁵. Por un lado aquel cine que pretendía *registrar lo real*, por el otro, aquel que asociaba al mundo del espectáculo y lo imaginario. La discusión avanzó a lo largo del siglo XX y, frecuentemente, se ha llegado a plantear que el cine documental terminó por definirse en negativo frente al cine-espectáculo. Así, el llamado cine de no ficción, se oponía frente al llamado cine-novela, en su acepción más narrativa y cercana a la industria del espectáculo.

El tema por supuesto no ha quedado zanjado y, en esta línea, tampoco sería posible entregarle por completo a la ficción el dominio de lo narrativo, sea en términos clásicos o contemporáneos, puesto que la gran mayoría del documental también se plantea desde este lugar – y como ocurre también en *Memorias del viento*.

En este sentido, el cine documental abarca aquella zona ambigua que se mueve constantemente en la mezcla de formatos:

“zona auroral entre la narración y el discurso, entre la Historia y la biografía singular y subjetiva”⁶

Lo interesante de esta extenso campo de películas y videos es cómo la discusión sobre la adscripción y confrontación con el género ha sido en muchas ocasiones su motor de desarrollo. Se trata de una evolución que se ha denominado dialéctica⁷, puesto que está en una constante reevaluación de sus surgimientos, como le ocurrió al *Direct Cinema*, pero también de sus límites y contradicciones, en un movimiento similar a lo que ocurre con las prácticas de vanguardia en todo ámbito artístico durante el pasado siglo.

⁵ TORREIRO, Casimiro; CERDÁN, Josetxo(comp.) “Introducción” En: Documental y vanguardia, Madrid, Cátedra. 2005. Pág. 9

⁶ Weinrichter, Antonio, “Desvíos de lo real: el cine de no-ficción” Madrid, T&B Editores. 2005. Pág. 11.

⁷ Ídem.

El trabajo con este género me interesaba por sus condiciones periféricas y de incesante búsqueda. Un campo fértil para la realización de híbridos filmicos que, sin renunciar obligatoriamente a la narración, sean capaces de provocar reflexiones tanto estéticas como sociales desde el ámbito de la representación cinematográfica. Cuándo comienza la ficción, dónde acaba el documental y cómo se inicia el recorrido del cine-ensayo, son preguntas muchas veces realizadas y frente a las cuales es necesario situarse aunque sea en lo difuso de sus intersecciones.

A nivel personal, la proximidad al documental esta relacionada con un cierto compromiso hacia la realidad, asumiendo como propias las nociones que ya habían sido planteadas por cineastas como Jean Vigo, Dziga Vertov, Jean-Luc Godard, entre otros:

“un tipo de cine que no produce lo real, sino un modo de pensar lo real, que transfiere un punto de vista sobre una determinada realidad y que por eso, por sus efectos, no por estar sometido a sus reglas, es un cine de vocación realista que puede adoptar una u otra forma de *mise-en-forme*.”⁸

De alguna forma, el hecho de autoproclamarse documentalista parece estar relacionado con aquella capacidad de representar críticamente lo social y personal, desde un ámbito estético y político en el cine. Quizás la definición en negativo de la que hablaba Weinrichter tiene que ver con eso también, con la construcción de un discurso crítico.

En esta misma línea, nuestro cortometraje se presentaba como una posibilidad para pensar la relación entre memoria e imagen desde un aparente punto de inflexión: la figura del no-vidente. Se requería de un protagonista que aunque ciego en la actualidad, tuviera recuerdos de visión de un tiempo pasado, con el fin que en el sujeto mismo del documental se encarnaran las contradicciones y disyuntivas entre cultura visual e individuo contemporáneo.

El interés no estaba en realizar un cortometraje de carácter observacional en donde la cámara se pretende invisible y ajena a la intervención de los acontecimientos. Alejadas del

⁸ LEDO, Margarita. Vanguardia y pensamiento documental. EN: TORREIRO, Casimiro; CERDÁN, Josetxo (comp). Documental y vanguardia. Madrid. Cátedra. 2005. Pág. 34.

direct cinema, se elaboró desde producción una especie de casting mediante el cual encontramos a Rafael Egaña, quien cumplía con las restricciones que nos habíamos autoimpuesto. Nuestro documental, como muchos otros que se desmarcan del tradicional film objetivista, asumía desde sus inicios, estrategias que lo acercaban hacia el lado de la *ficción*. Lo anterior ocurría en el caso previo del “casting”, pero también en algunas intervenciones sobre la vida cotidiana de Rafael durante el rodaje, tales como proponerle un viaje a Concón junto a su familia nuclear. Esto ocurría además en otro tipo de *mise-en-scene* en donde lo enfrentamos con el material de archivo, como la escena de las diapositivas, o donde revisa el material en VHS.

Este tipo de situaciones *no-espontáneas* no pretendían ser un simulacro, sino que nacían efectivamente de la investigación realizada durante el desarrollo de proyecto. Se trataba de estrategias de la *mise-en-forme* que, por supuesto, son inherentes a la cinematografía desde el momento en que se prende una cámara y se elige en qué ángulo filmar. Con ellas se buscaba enfrentar al personaje con ciertas condiciones que eran necesarias para el desarrollo de la película.

A pesar de esto, aquellas operaciones conformaban una base fuera de nuestro control, o por lo menos en cómo se comprende el “control” en los rodajes de ficción más tradicionales. En consecuencia, nuestra actitud era documental en el sentido que asumía Bela Balázs,

“la realidad desde lo más subjetivo, en el deseo de objetividad; del fragmento del mundo en
lugar del mundo”⁹

Nuestro fragmento del mundo desde el cual hablar estaba escogido y este era la experiencia de Rafael Egaña. Sin embargo, nuestra relación hacia él no era controlar su discurso durante el rodaje. Por el contrario, se adoptó una posición de búsqueda frente al personaje. Ser documentalista a veces implica actuar como un arqueólogo en busca de ciertas huellas que permitan ensayar, aunque sólo sea tentativamente, una respuesta frente a esa realidad específica.

⁹ Ibid. Pág. 31.

Me interesa recalcar este punto ya que fue importante durante el proceso de investigación y rodaje del cual formé parte, en paralelo a mi rol como montajista. Esta libertad en la búsqueda de materiales - de observación de su cotidianeidad, de escuchar sus planteamientos sobre la memoria y su forma de entender aquella extraña enfermedad- está intrínsecamente relacionada con la posterior manipulación de tales elementos en la fase de edición. Sin esta profusa búsqueda preliminar, sin la diversidad de elementos que se poseían - 35 horas grabadas para un resultado de 18 minutos - el montaje no habría tenido las posibilidades de composición que efectivamente tuvo.

La multiplicidad de materiales con los que me enfrenté en la sala de montaje también tenía su lado negativo, al verse proyectadas exponencialmente las posibilidades de unión y estructuras posibles. En congruencia con lo anterior, quizás es necesario señalar que el documental varió enormemente de lo que era su idea preliminar - aquella que fue presentada y elegida por la escuela - a la idea que comenzó a surgir cuando conocimos a Rafael. Como decía Joris Ivens, *cada tema dicta su forma*, y en un movimiento recíproco e indisoluble - para superar las viejas separaciones entre contenido/forma - el discurso de *Memorias del viento* fue vislumbrándose lentamente a medida que investigábamos al personaje.

Sus coincidencias con el proceso de filmar, tal como planteaba Rafael, fueron determinantes para el proyecto.

“la retinosis pigmentaria, ocurre en la parte posterior del ojo, en la retina, que en las cámaras antiguas equivaldría a lo que es la película. Entonces da lo mismo el lente que tu le pongas y cuán enfocado esté, porque si la película está mala, está vencida; no funciona”¹⁰

A partir de esta idea que relacionaba la ceguera con una película vencida, fue adoptándose el tratamiento de montaje con el material de archivo familiar, tanto fotográfico como en

¹⁰ Rafael Egaña, Entrevista. EN: HARDER, Katherina. “Memorias del viento”. Santiago, Escuela de Cine y Televisión, Universidad de Chile, 2011.

Super8. De a poco éste elemento comenzó a convertirse en un elemento de prioridad que no estaba en la concepción inicial del film.

Este hecho se vio reforzado fuertemente cuando descubrimos el gran archivo que guardaba el padre de Rafael, Javier Luis Egaña. En su bodega, como es posible ver en el documental, tiene guardadas más de cien mil fotografías cuidadosamente catalogadas. En la confluencia de estos dos personajes y su relación con la imagen, comenzaba a apretarse el nudo sobre el cual giraría la narración.

Analizando las diversas etapas que componen la realización de este documental, desde mi perspectiva de montajista, se podría evaluar que existieron cuatro grandes hitos en cómo se comprendió el cortometraje, y que es posible plantear como cuatro películas bastante diferentes entre sí. Exponer los términos que posee cada una de estas películas sería demasiado extenso, pues poseían discursos y estrategias diferentes.

A pesar de lo anterior, es necesario nombrar ciertos aspectos del recorrido que fue tomando el proyecto, para luego afirmar y debatir aquellas estrategias cinematográficas que finalmente conformaron la versión actual de *Memorias del viento*. Fue un proceso arduo el descubrir cuál sería “el trato” que asumiría el documental con respecto a los sujetos que protagonizaban el proyecto, en especial con Rafael. Asimismo, se requería consolidar cuál sería el tipo de pacto que contraería el montaje con su espectador.

El problema de cómo disponer los elementos: nociones sobre el montaje

En términos generales, el montaje es una práctica que no es exclusiva del cine, sino que subyace como principio en todo ámbito artístico.¹¹ Dentro de la teoría cinematográfica es posible ver como, ya desde la década del 30', se generaban esfuerzos por dilucidar aquellas operaciones específicas del montaje filmico. Así, Sergei Eisenstein decía que hacer cine era como construir una máquina de crear significado, en la cual el montaje se convertía en el proceso de estructurar una obra de arte.¹²

El principal problema con el cual me vi enfrentada fue, precisamente, encontrar aquella estructura adecuada y propia de la película. En este sentido, existían desde el rodaje ciertas nociones u operaciones a utilizar. Por ejemplo, escenas que habían sido expresamente grabadas para ser usadas como presentación de personaje. Me refiero en específico a la escena inicial del metro.

Es curioso que esta secuencia terminó por ser bastante similar en el corte final en relación a aquel primero realizado en el mes de Octubre. Después de editar cerca de 19 armados diferentes, los cuales se dividían en 4 cortes de estructuras distintas, puedo decir que, de hecho, es lo único que se mantuvo. No me parece extraño o escandaloso que esto ocurra sino que forma parte del natural decantamiento del montaje, en el que para construir hay mucho que descartar.

Desde el comienzo del proceso de montaje había dos nociones claras que venían desde mi propuesta anterior al rodaje. Primero, que el personaje de Rafael se mostraría en constante movimiento para sugerir la idea de *sujeto en tránsito*. Segundo, que Javier Luis Egaña, su padre, representaría el tiempo pasado, detenido en las fotografías que archiva. De cierta manera, este último personaje encarna simbólicamente la cultura de la imagen dentro de la cual Rafael se encuentra suspendido al estar quedando ciego. Se trataban, por cierto, de

¹¹ EISENSTEIN, Sergei. Hacia una teoría del montaje. Barcelona, Paidós, 2001. Volumen I. Pág. 33.

¹² NOWELL-SMITH, Geoffrey. Eisenstein y el montaje. EN EISENSTEIN, Sergei. Hacia una teoría del montaje. Barcelona, Paidós, 2001. Volumen I. Pág. 19

nociones muy básicas pero que guiaban, al menos, el montaje en sus erráticas búsquedas iniciales.

La pregunta de qué fragmentos seleccionar dentro de todo ese extenso material se hacía difícil de responder, más aun en aquel contexto donde el punto de vista, desde la realización, no estaba por completo claro. Esto tuvo por consecuencia que el primer armado obtenido fuera más bien una ejecución bastante cercana a lo que existía en el guión de montaje que una nueva propuesta. Nowell-Smith, en su texto introductorio a las teorías de Eisenstein, comenta la diferencia que algunos cineastas ingleses realizan entre montaje y ensamble, o en inglés *assembly*.

el *assembly* es la etapa en que el material rodado de una película se agrupa según el orden de la acción, antes de que empiece el corte y pega de verdad¹³

Efectivamente, en ese primer mes de trabajo, aquello que se estaba efectuando era más bien un ensamble que un montaje propiamente tal. Asimismo, para Eisenstein por ejemplo, existían dos niveles en los que funcionaba el arte figurativo, donde también situaba al cine: la descripción (*izobrazheinie*) y la imagen (*obraz*).¹⁴ De este modo, en ese armado inicial el montaje se movía todavíaa desde el ámbito de lo descriptivo. La necesidad de entregar información parecía, en esos momentos, estar por sobre un discurso reflexivo centrado en el eje ceguera-recuerdo.

Es probable que durante el rodaje se haya caído en una búsqueda excesiva de narratividad con respecto a la biografía de Rafael. Preguntas sobre ciertos hitos en su recorrido hacia la ceguera se habían vuelto frecuentes durante las entrevistas que se realizaron con él y con su familia.

Comenzando el proceso de edición, había una cierta propensión hacia querer contarlo todo: sus viajes a Italia, sus miedos de niño, el descubrimiento de la enfermedad, proyecciones a futuro, etc. Se trataba, en definitiva, de un personaje muy rico y que ofrecía muchas

¹³ Ibid. Pág. 17

¹⁴ Ibid. Pág. 20.

posibilidades, pero que estaba transformando la película en una especie de reportaje biográfico. Retrospectivamente no fue del todo negativo el poseer esta información desde el rodaje. Quizás era necesario conocer en profundidad su historia personal, para luego escoger de mejor cuáles elementos tomar de ella. Aún así, esta falta de claridad en el rodaje definitivamente provocó un mayor tiempo en la sala de montaje.

El relato de este primer armado estaba, entonces, conformado por una estructura marcadamente aristotélica, en que se privilegiaba la entrega de información en las entrevistas y donde el material de archivo, el cual estábamos recién descubriendo en el caso del super8, funcionaba como plano de corte o meramente ilustrativo. En definitiva, este *assembly*, poseía todos los elementos que convertirían al documental, si es que hubiésemos seguido aquella línea, en un film de compilación *tradicional*, de aquellos que abundan en la televisión. En lo personal, me sentía muy insatisfecha con ésta estructura, pues al ingresar al proyecto tenía la intención de explorar desde el montaje otro tipo de estructuras dentro del género. Estructuras poéticas y de asociaciones más libres o conceptuales.

Retomando las diferencias entre descripción e imagen, el problema del artista para Eisenstein consistía en cómo pasar de lo figurativo a la construcción de imágenes. Y nosotras nos encontrábamos de forma consciente en ese momento tan crucial. En esta etapa ocurrieron varios hechos que fueron determinantes para el camino que tomó finalmente el documental. El principal punto de quiebre fue cuando descubrimos que el punto de vista, sobre el personaje y su desarrollo, no se estaban trasladando a la composición del film antes descrita. Fue entonces que se tomó la decisión de partir radicalmente desde cero, para elaborar una nueva estructura que reflejara nuestras intenciones.

Este ejercicio requería una consciencia mayor sobre qué elementos debíamos desechar y qué tipo de operaciones nos estaban alejando de las motivaciones iniciales. Podría decirse que, en este gesto de autoconsciencia, lo más relevante fue detectar el mal uso que se le estaba dando al material de archivo. Lo anterior es curioso, ya que en el documental actual es, precisamente, el elemento a partir del cual se estructura la narración. Para llegar a este punto fue necesario volver a revisarlo para encontrar, en aquellos momentos registrados por la familia de Rafael, ciertas líneas que pudieran conectarse.

“El material *encontrado*, en vez de *buscado*, sería una especie de inconsciente de la imagen, con toda la carga de verdad inexpresada que trae. En ese sentido, creo, es indiferente quién lo filmó. El material “propio”, al ser descartado, puede volverse “ajeno”¹⁵

Este encuentro con el material de archivo también se produjo con lo que provenía del rodaje, en donde escenas ya descartadas comenzaban a adquirir un nuevo valor. Ser capaz de reunir estos elementos desde una perspectiva nueva, otorgó en mi labor una sensación de libertad, que no sentía cuando estaba ejecutando aquel primer armado. Además, esta sensación fue relevante para proseguir creativamente con el proceso de edición, el que se extendió durante un par de meses más. A partir de esta nueva relación con los elementos del film, también se fue consolidando la intención de buscar una estrategia que provocara ciertas discontinuidades dentro de la lógica narrativa convencional. En aquel punto, me interesaba especialmente introducir el concepto de irrupción *brechtiana* y extrañamiento.

Acostumbrada a las nociones de distanciamiento que se efectúan en el cine-ensayo, mi llegada hacia el concepto estaba relacionada, también, con las nociones sobre poesía y dispersión expresadas por Maurice Blanchot en el estudio de Brecht:

La poesía: dispersión que, como tal, encuentra su forma (...) el lenguaje responde a un llamamiento que cuestiona su coherencia heredada; esta como arrancado a sí mismo; todo se rompe, quiebra, sin relación; ya no se pasa de una frase a otra¹⁶

Blanchot se refería específicamente a *Diario de trabajo* de Bertolt Brecht, en donde el autor va saltando de una imagen a otra, las que acompaña con pequeños epígrafes o poesías. Esta aparente entropía va generando lentamente una dialéctica entre los elementos, al revelar su fondo común.

De forma estricta, no plantearía que el documental posea una estructura poética en sí, pero creo que, desde este momento de crisis frente a la narratividad aristotélica, la forma de acercarse al material fue sobre todo poética. En este sentido, se activaron mecanismos de

¹⁵ DI-TELLA, Andrés, “Montaje: mi problema favorito”. EN EN: LISTORTI, Leandro; TRETORELA, Diego. Cine encontrado: ¿Qué es y hacia dónde va el found footage?. Buenos Aires, BAFICI, 2010. Pág. 96.

¹⁶ DIDI-HUBERMAN, Georges. Cuando las imágenes toman posición. Madrid, A. Machado Libros, 2008. Pág. 87.

distanciamiento con lo común, que permitían descubrir aquello que no estaba claro en un comienzo.¹⁷

Se reforzó así la relación discontinua y conflictiva entre tiempo-presente del personaje e imagen-pasada del material de archivo. Para esto las asociaciones entre escenas, que podrían parecer dispersas, tienen un fondo común sobre el cual se relacionan dialécticamente: el material de archivo.

A lo largo de los distintos armados se fue consolidando de a poco un montaje mucho más fuertemente ideológico, en donde como Eisenstein concebía,

“el significado de las cosas no es inherente a ningún objeto filmado, sino que se crea mediante la colisión de elementos significativos”¹⁸

Estas colisiones no generan una lógica que se lea desde la primera escena por el espectador, sino que, a mi parecer, funcionan como las imágenes de guerra en el *Diario de trabajo* brechtiano. En esas fotografías, el discurso que opera como fondo común aparece gracias a la acumulación de estas estrategias. Era necesario, sin embargo, establecer desde temprano en la película el código de aquel *montaje de proposiciones*. En éste se realizaba un contrato de visibilidad con el espectador, al hacerse explícitas las operaciones de unión significativa y de choque entre secuencias. Así, el montaje aparecía no sólo en el espacio y tiempo de la película, sino también en su percepción.

El material de archivo en este nuevo armado fue utilizado para romper con la “transparencia de la imagen” y su indicialidad como fuente de sentido e información. En el documental, las escenas de cotidianidad de Rafael - que provienen del material de cámara. son interrumpidas por esta imagen-memoria materializada en el super8 y archivo fotográfico del padre.

Asimismo, a medida que el espectador va conociendo los aspectos de la enfermedad del personaje y las implicancias de su inminente ceguera, el material de archivo va tomando

¹⁷ Op cit. Ledo. Pág. 38.

¹⁸ Op. cit Nowell Smith. Pág. 19.

cada vez más preponderancia en el transcurso de las escenas. De este modo, la operación se va intensificando. De tal forma que en las secuencias finales de la película los elementos ya no se interrumpen entre sí y van generando lazos entre ambos.

Los sonidos de uno se transponen en el otro, apareciendo asociaciones espaciales gracias a los elementos figurativos de, por ejemplo, la playa,: los graznidos de las gaviotas, el mar llegando a la orilla, los niños jugando en la arena. Estos sonidos se presentan tanto el super8, donde aparece Rafael de niño junto a su madre, como en el steadycam que lo sigue junto a su esposa en la actualidad. La escena anterior fue compuesta así para que, de alguna forma, simbolizara el traspaso desde la imagen-física hacia a la imagen-memoria.

Sobre las operaciones del cortometraje y su contexto

“el montaje de proposiciones desafía el ideal de la inmediatez de la imagen, de una representación no mediada, que sustenta al documental al menos desde la época del cine directo y en algunos casos acerca ese cine de montaje al ámbito del cine experimental”¹⁹

Para analizar con mayor claridad el tipo de montaje efectuado en *Memorias del viento*, es posible situar sus prácticas en relación al *compilation film* - también conocido como documental de apropiación. Este subgénero, estudiado por Antonio Weinrichter, se caracteriza por efectuar un despliegue discursivo explícito, el cual direcciona la mirada del espectador mediante el montaje. Se podría decir que, en cierta forma, contradice los principios del *direct cinema* y del *cinema-verité*, ya que en estos estilos predominaba la presencia del documentalista, el uso de entrevistas, el “estar allí” y la espontaneidad de la cámara.²⁰

En contraposición, el documental de apropiación rechaza la inmediatez del tiempo presente y recurre al collage brechtiano para combinar elementos heterogéneos como: archivos fílmicos, observación en rodaje, entrevista, voz en off, fotografías, found footage, etc. La

¹⁹ Weinrichter, Antonio. “Jugando en los archivos de lo real. Apropiación y re-montaje en el cine de no ficción” En: Documental y vanguardia, Madrid, Cátedra. 2005. Pág. 44.

²⁰ *Ibid.* Pág. 48.

fase de montaje se convierte, entonces, en el momento central de este tipo de cine, pues ahí se construyen sus sentidos discursivos.

Se trata, en efecto, de un montaje que no disimula el carácter de choque que puede generar en el espectador. Un ejemplo de este tipo de operación se puede encontrar en la segunda secuencia de *Memorias de viento*: En un comienzo se ve a Rafael en tres situaciones diferentes dentro de una consulta oftalmológica. En los planos escogidos, se privilegió aquellos donde específicamente el eje de la acción estaba entre sus ojos y una máquina, o sus ojos y un doctor. En el último de estos planos, escuchamos la voz de su oftalmólogo indicándole hacia donde mirar hasta que, repentinamente, la escena es interrumpida por imágenes en súper8. Se trata de un material deslavado, en el cual las figuras que contiene se desdibujan o son interrumpidas por rasguños en la película. Junto a esto, se escucha a Rafael relacionar su enfermedad con una película vencida, acompañado por un diseño sonoro que enaltece la atmósfera enrarecida de la escena.

En términos de percepción, ésta secuencia pretendía generar un distanciamiento en el espectador, introduciendo la idea de discontinuidad dentro de la estructura del film. Pero, también, se presenta como una oportunidad para que aparezcan las imágenes que habitan la mente de Rafael. En definitiva, la disposición de éstos elementos buscaba recalcar la idea que la imagen-pasada “re-aparece” dentro de la cotidianeidad del personaje, luchando con sus lógicas espacio-temporales.

Un aspecto a mencionar sobre la utilización del tiempo y la fragmentación interna de estas escenas, es que eran trabajadas por lógicas separadas en cuanto a su edición. De esta forma, en la escena que Rafael es sometido a un test de visión, el montaje reconstruye la lógica espacial de la consulta, unificando el tiempo de los *rushes* mediante *raccords* entre ellos. En definitiva, se instala un código “realista” que mantiene ciertos ejes de mirada y acción como en la concepción clásica del montaje narrativo. La escena de super8 anterior, por el contrario, se editó en función de asociaciones temáticas y discursivas. Así, se escogieron planos donde aparecieran imágenes que hicieran referencia a aquel espacio de infancia, donde Rafael aún veía: playa, niños, Javier Luis y Pilar jóvenes, una niña jugando sobre las olas, etc. Me interesaba oponerlos con la escena del centro oftalmológico donde,

precisamente, la ciencia lo enmarca desde la no-videncia y le pareciera quitar la posibilidad de la imagen-memoria.

Estos planos del espacio-infancia fueron combinados en la línea de tiempo de forma libre, en el sentido que no quise imponer una norma de asociación que atara todo el super8 de la película. Esta libertad de asociación fue guiada por el juego en relación al sonido y la voz en off que reflexiona, sin respetar una espacialidad o temporalidad específica. En ella se instala entonces un código “simbólico” que responde fuertemente a sensaciones plásticas y atmosféricas.

Por otro lado, el proceso de unir estos archivos fue muy sugerente, pues se iba generando una especie de recorrido por aquella materialidad del pasado. De forma imprevista, al terminar el proceso de montaje, en el documental terminó existiendo un escena o secuencia para cada tipo de material que poseíamos. La secuencia del oftalmólogo introduce el super8 y luego da paso a las ya presentadas diapositivas con que abre el documental. Más adelante, vemos la bodega de Javier Luis en la cual guarda su archivo, presentándose fragmentos de estas fotografías. Además, existe una escena propia para el VHS familiar y los cassette que Rafael grababa con su hermana cuando niños.

Esta apertura hacia el archivo es muy propia del *compilation film*, para el cual el metraje apropiado no es sólo la materia en bruto con la cual se trabaja sino que es el foco, la técnica y el contenido de sus documentales.²¹ Se podría decir, incluso, que en la estructura de *Memorias del viento* se realiza una breve arqueología del registro de lo cotidiano, en el cual se intentó jugar con cada soporte en específico. Me interesaba integrar desde el montaje sus características formales a la narración: El tracking del vhs, los rasguños de la película, la detención de las fotografías en oposición al movimiento del video, las entradas y salidas de las diapositivas, etc. Cada soporte ofrecía formas de asociación distintas con los materiales del rodaje. Éstas se intentaron recalcar en los puntos de corte mediante el sonido o las texturas del soporte. Operaciones como éstas son muy comunes dentro del documental de apropiación, ya que en este el archivo no se usa sólo para revisar la Historia, sino también la representación de ésta, la forma en que va dejando huellas.

²¹ Op cit. Weinrichter. Pág. 55.

En esta misma línea, fue una decisión coherente que el conjunto de éste material de archivo pertenezca en su integridad a la familia Egaña. El fotógrafo y cineasta Allan A. Sekula planteaba que un archivo sirve para *liberar el sentido* de los elementos que almacena, al permitir que vuelvan a utilizarse para generar nuevos significados.²² Siguiendo esta idea, la colección de fotos de Javier Luis, y los otros soportes que la acompañan, conforma un repertorio de elementos que permite el surgimiento de un nuevo sentido en el proceso de edición, de una gramática del archivo.

El montaje de proposiciones, como se mencionaba anteriormente, rompe el vínculo directo entre la imagen y su referente histórico y/o intención con la que fue filmado.²³ En mi caso particular no se trataba de eliminar por completo estos referentes, sino de usarlos para darle espacio al *found footage*.

Otra estrategia importante del *compilation film*, según Weinrichter, es la recontextualización de elementos, operación ligada al punto anterior de ruptura entre imagen/referente. En la escena del sueño, por ejemplo, se asociaron diversos fragmentos que habían sido filmados con una intención disímil. Sabíamos desde la investigación que la retinosis pigmentaria provocaba una pérdida del color en la imagen-física; sin embargo, dentro de una entrevista Rafael nos había contado que soñaba a colores.

En el montaje teníamos la intención de construir una escena que representara, de forma simbólica la manera en que soñaba una persona ciega. Para lograrlo se revisaron las entrevistas de Rafael buscando un relato que pudiera funcionar como su sueño. Finalmente, éste se reconstruyó desde un ámbito alegórico, en el cual se asocia la presencia de color con aquel momento en donde descubre su ceguera, al chocar con un árbol siendo un niño. El montaje de esta escena entregó un nuevo contexto para esta información dicha en otro momento, alejándola de su sentido literal.

²² *Ibid.*, Pág. 56.

²³ *Ibid.* Pág. 44.

La construcción de ésta escena también integró elementos heterogéneos desde el sonido, como la inclusión de una ola para representar el choque, o la unión de imágenes de super8 junto a *inserts* grabados en la playa de Concón durante el rodaje. De alguna forma, que la escena hablara de un sueño también nos permitía remezclar fragmentos de oraciones que no necesariamente tenían esa intención. Esta libertad no operaba del mismo modo en otros fragmentos de la voz en off, en las que no se modificó el sentido de sus reflexiones. En estas locuciones de Rafael, el montaje fue limpiando ciertas redundancias o interpelaciones al entrevistador, pero mantenían casi en su totalidad la unidad de su testimonio.

Es importante recalcar, en este punto, las estrategias sonoras que se llevaron a cabo durante la postproducción, en conjunto con el encargado de ésta área, Roberto Carlos Collío. El trabajo con respecto al diseño del sonido fue muy relevante para recalcar los sentidos dados desde el montaje y, de alguna forma, le entregó una fuerza a las propuestas significantes de cada escena.

Una de las estrategias que se planteó es que debían apoyarse la materialidad de los soportes, entregando una especificidad desde el sonido a cada una de ellos. Aquel tampoco fue un recorrido fácil, pues la intención era buscar elementos que generaran un sonoridad original para *Memorias del viento*. Para llevarlo a un caso concreto: En la escena del oftalmólogo cuando por primera vez escuché el diseño sonoro, se oía un ruido de proyector de 16mm. Este sonido no aportaba a la materialidad de las imágenes, que estaban desgastadas y corrían a una velocidad más lenta que lo normal. Se trataba de un sonido literal en una escena que estaba intentando funcionar desde un ámbito alegórico. Entonces, se buscaron diversas opciones pero ninguna parecía la acertada con respecto al material, pues no se lograba encontrar esta sonoridad particular. Durante esa semana, de casualidad, recordé el sonido de unas películas grabadas a telecine que tenía en mi computador. Después de que el postproductor trabajara sobre ellas efectos de velocidad y volumen, las probamos y, finalmente, la materialidad sonora del super8 había emergido. Con este nuevo diseño, la escena lograba despegarse y trabajar en un ámbito simbólico. Este tipo de trabajo minucioso se repitió en las diapositivas, el VHS, el tratamiento de la playa, etc.

Desde este punto de vista, fue muy enriquecedor el proceso de postproducción pues fue evidente el aporte en significado y construcción de atmósfera que añadió al documental. En este sentido, ser capaz de comunicar nociones de sentido sobre cada secuencia al diseñador de sonido, me hizo ver con más claridad las estrategias que en ellas operaban. Algunas decisiones que en el momento de montaje habían operado de forma inconsciente u azarosa, gracias a la postproducción de sonido lograban reforzar ciertas emocionalidades o subrayar sentidos. Se estaba cerrando de alguna forma la construcción del documental, y se podía ver en él un lenguaje propio funcionando.

Consideraciones finales sobre el proceso

Para cerrar de alguna forma esta reflexión sobre el proceso, me gustaría retomar mi propuesta de montaje elaborada durante el mes de Agosto, momento en que se finalizaba la fase del desarrollo de proyecto. En su lectura pude constatar cómo la película varió sustancialmente con respecto a las estrategias formales utilizadas en el corte definitivo de la película. En aquella propuesta escrita, la figura del viaje se presentaba como aquel elemento que estructuraba la narración. Pero finalmente, este elemento fue desechado en la concepción literal desde donde estaba planteado originalmente. Sin embargo, creo que al ver el documental se logra percibir el tránsito que realiza el personaje, en lo que podría ser un viaje regresivo hacia los recuerdos.

El proceso del montaje documental me parece que requiere una apertura hacia el constante cambio y la movilidad de las operaciones a utilizar. Sin embargo, creo que es necesario contar tanto con una base conceptual sólida y una matriz motivacional clara para que estas estrategias se trasladen y conformen un lenguaje dentro de la película.

Un aprendizaje importante en este sentido, fue comprender la perseverancia que requiere el oficio del montaje, sobre todo en el documental. La búsqueda por encontrar la estructura se hace tan amplia, que se debe manejar por un lado la libertad de asociación entre los elementos, que muchas veces emerge de forma “azarosa” en el trabajo con el film. Pero, en

paralelo, se debe mantener una perspectiva global constante de aquello que se quiere construir con la totalidad de la película.

Asimismo, la resolución de problemas funcionales del material mediante estrategias creativas se hace difícil cuando para cumplir con ciertos *deadlines* de producción, se debe mantener un cierto ritmo de innovación frente al material que no siempre se encuentra. La perseverancia frente al programa de edición muchas veces provoca una sensación de automatización frente al material que me parece muy dañina. En consecuencia, comprender los tiempos de estimulación creativa y manejarlos dentro de los cronogramas, tanto a nivel personal del montajista, como para el diseño previo de la producción, es un elemento que mirando hacia atrás no sabíamos como calcular bien.

Retrospectivamente, se podría concluir que las estrategias de montaje fueron descubriéndose a lo largo del proceso, a medida que fue lográndose una mayor claridad de los elementos visuales y sonoros con los que efectivamente contábamos. Es interesante ver cómo el enfoque teórico sobre la memoria de Rafael y cómo utiliza sus imágenes estaba claro ya desde ése punto mencionado en el comienzo. En este sentido, releyéndolo ahora, creo que la mayoría de esas nociones conceptuales lograron finalmente encontrar una materialidad dentro del montaje.

A la fecha de éste ensayo, el documental aún no se enfrenta al proceso de ser visionado por un público nuevo. Aún así, siento que es posible afirmar que las articulaciones de las escenas en *Memorias del viento* puede lograr conectar al espectador con el archivo íntimo de Rafael. El proyecto logra, de este modo, uno de los principales objetivos en las películas de apropiación:

“hacer que el espectador se vea compelido a mirar planos familiares como si nos los hubiera visto nunca, o hacer que la mente del espectador sea más consciente del significado global de viejos materiales”²⁴

²⁴ Op cit . Weinrichter. Pág. 61

Esto es posible, probablemente, porque en nuestra cultura visual existe un fuerte acercamiento hacia éste tipo de películas, que se plantean desde un ámbito muy personal. En la actualidad actividades como el Home-Movie Day, evento en el que se comparten vía web, filmaciones caseras de todo el mundo, demuestran para Lisandro Listorti el creciente interés por este tipo de formatos:

¿Por qué es posible que esto suceda? Porque las imágenes son capaces de atrapar esa parte de la memoria individual que pertenece a una memoria más amplia, más general²⁵

²⁵ LISTORTI, Leandro. Todas las memorias del mundo. EN: Cine encontrado: ¿Qué es y hacia dónde va el found footage? Buenos Aires. BAFICI, 2010. Pág. 115.

Bibliografía citada

- MARKER, Chris. Sans Soleil. Película. Francia : Argos Films, 1983.
- LISTORTI, Leandro. Todas las memorias del mundo. EN: Cine encontrado: ¿Qué es y hacia dónde va el found footage?. Buenos Aires, BAFICI, 2010.
- WEINRICHTER, Antonio. “Jugando en los archivos de lo real. Apropiación y remontaje en el cine de no ficción” EN: TORREIRO, Casimiro; CERDÁN, Josetxo (comp.) Documental y vanguardia. Madrid. Cátedra. 2005.
- TORREIRO, Casimiro; CERDÁN, Josetxo(comp.) “Introducción” En: Documental y vanguardia, Madrid, Cátedra. 2005.
- WEINRICHTER, Antonio “Desvíos de lo real: el cine de no-ficción” Madrid, T&B Editores. 2005.
- LEDO, Margarita. Vanguardia y pensamiento documental. EN: TORREIRO, Casimiro; CERDÁN, Josetxo (comp). Documental y vanguardia. Madrid. Cátedra. 2005.
- EISENSTEIN, Sergei. Hacia una teoría del montaje. Barcelona, Paidós, 2001. Volumen I.
- NOWELL-SMITH, Geoffrey, Eisenstein y el montaje. EN: EISENSTEIN, Sergei. Hacia una teoría del montaje. Barcelona, Paidós, 2001. Volumen I.
- DI-TELLA, Andrés, “Montaje: mi problema favorito”. EN: LISTORTI, Leandro; TRETORELA, Diego. Cine encontrado: ¿Qué es y hacia dónde va el found footage?. Buenos Aires, BAFICI, 2010.
- HUMERMANN-DIDI, Georges. Cuando las imágenes toman posición. Madrid, A. Machado Libros, 2008.

Informe y Evaluación Final del documental *“Memorias del viento”* de las alumnas Katherine Harder, Catalina Donoso, Natalia Cabrera e Isabel Orellana.

Por: Tiziana Panizza (profesora guía)

Hay varias palabras que le pertenecen al léxico de “Memorias del Viento”, partiendo por la de su título; memoria, ceguera, recuerdos, luz, mirada, olvido, imagen, oscuridad. Son términos capitales, sobre todo para el género documental, ¿de qué más reflexionar que no sea una combinación de ellas contenidas en historias, testimonios o las preguntas que pueda plantear una película? También son palabras que resuenan como campanazos inalcanzables, incluso inmovilizantes en el contexto creativo si se está demasiado conciente de ellas. Pero no se puede escribir, comentar o analizar esta película sin utilizarlas todas. Tal vez, porque finalmente “Memorias del Viento” logra acercarse al ensayo fílmico, pues deja planteadas más interrogantes de las que pretende responder. Abre así explanadas extensas para la reflexión de la relación entre memoria e imagen, a través del testimonio de un personaje en su camino a la oscuridad.

No se puede dejar de ver en la narrativa de este documental decisiones donde pocos, pero acertados recursos, suman una potencia expresiva difícil de lograr en un cortometraje. Tal vez esa opción minimalista hizo crecer los materiales -fotografías, diapositivas, película familiar, antiguas grabaciones de audio- creando una atmósfera que desliza suavemente al espectador “hacia adentro” tanto del filme, como posiblemente de sí mismo. “Memorias del Viento” no pretende conquistar territorios, abriéndose a declaraciones de expertos u otros que habrían terminado como ruido innecesario ante las reflexiones suficientemente intensas que comparte el protagonista. Esa síntesis o depuración de montaje direcciona la película, poniendo énfasis en su exploración estética más que discursiva, una búsqueda que se instala desde el lenguaje audiovisual, escudriñando en la materialidad de la imagen. En este sentido resulta coherente que el archivo doméstico no esté subordinado al testimonio, sino que se lo trabaje en su condición plástica. Esa operación forma parte de una atmósfera bien lograda

que lleva al terreno de lo íntimo, pero al mismo tiempo al de extrañeza, impulsado además por una banda sonora que dialoga fluidamente con las texturas en las imágenes y con el testimonio de Rafael, que bien pudiera ser una amplificación de sus pensamientos, gracias a la mezcla sonora y la construcción cuidadosa de cada cuña. Se pregunta Rafael “¿...lo que uno ve es efectivamente lo que el resto ve?”, pero la película no deja esta pregunta en el terreno de lo perceptivo, sino más bien en la dimensión poética. Es así que a medida que avanza el documental, las reflexiones en torno a la memoria, el recuerdo, el olvido y la ceguera se intensifican, también porque la estructura de la película propone un recorrido. Las secuencias cerradas en sí mismas abordan aspectos de la vida de Rafael o bien hilvanan una yuxtaposición que permite la metáfora o relación entre ellas lejos de forzar los contenidos hacia una determinada lectura.

“Memorias del Viento” es una película madura, que toma ciertos riesgos que se transforman en aciertos. No teme por ejemplo en dejar “respirar” sus tiempos de montaje, aunque muchas veces se apura a la música en donde el silencio reclamaba su merecido momento. La emoción es lo que queda finalmente, esa fisura del personaje que se traslada al espectador no como algo ajeno, sino como la pregunta que todos nos haremos al final de la vida: de cuántas imágenes nos hemos hecho? cuántas imágenes (experiencias, emociones) hemos construido antes de que llegue la oscuridad?

NOTA FINAL: 6,8

Informe a la Memoria de Grado:

“Dirección documental: el conjunto de herramientas interdisciplinarias” de Katherina Harder.

Por: Tiziana Panizza (profesora guía)

En este texto, Katherina Harder, expone interesantes reflexiones con respecto al trabajo creativo y sus procesos en la realización del documental Memoria del Viento, en particular el análisis de la cadena de decisiones desde las cuales se fue construyendo la narración en la película. Esto da cuenta del nivel de conciencia de la alquimia en la que se fusionan la cantidad de variables simultáneas que conforman la producción documental, de los caminos errados de observar nuevamente para rectificar la posición de la mirada. Cuando existe reconocimiento de esas experiencias en el tiempo, entonces hay aprendizaje, algo imposible de acceder sino es enfrentando la dureza de los obstáculos en el complejo camino de la creación. Ante esto y haciendo un orden acertado de contenidos para la redacción de esta memoria, la autora va describiendo con detalles cada una de las etapas de producción entrelazadas por la confluencia de los roles y las disciplinas que convergieron en los meses de trabajo.

- Interesantes reflexiones surgen cuando se refiere a las aproximaciones del campo de la psicología en cuanto a la relación establecida con el personaje protagónico de la película. Sin embargo faltó desarrollar este punto, pues quedan pendientes preguntas como por qué es importante llegar a él desde ese acercamiento? en qué sentido podría impactar a la película según el punto de vista de ésta? cuáles son las “barreras” impuestas por el personaje y cómo “trabajarlas” en la creación documental?
- Sin duda, los pasajes más importantes son aquellos referidos a la toma de decisiones, sobre todo el terreno. La autora describe con lucidez por ejemplo lo que ocurrió con el exceso de material filmado debido a ciertas

inseguridades con respecto al punto de vista o el tratamiento cinematográfico del filme en proceso. En este sentido es coincidente con el análisis de sus compañeras de equipo, transformándose este punto en el nudo medular del aprendizaje de esta obra de grado.

- Hablar de “estrategias” es comprender que la creación precisa de un método o fórmula para ser abordada. Eso implica que la búsqueda será acotada, pero más profunda. En este sentido este texto hace foco en que aunque se replanteen esas búsquedas, el trabajo creativo no se paraliza, para así hacer avanzar el proyecto.
- En algún punto del texto hace falta dialogo bibliográfico, para así abrir los alcances de las reflexiones. Así mismo tal vez entrevistas a otros realizadores para poner en contexto los interesantes planteamientos de esta memoria.
- En general la estructura del texto es acertada, pues ayuda a la coherencia de los contenidos, sin embargo la redacción es poco prolija y a veces hasta innecesariamente informal.

NOTA: 6,0

Informe a la Memoria de Grado:

“Producir, Creer, Crear: Una reflexión acerca del Proceso de Realización de la Obra Audiovisual “Memorias del Viento”, de Catalina Donoso.

Por: Tiziana Panizza (profesora guía)

“Producir, crear, crear” es el completo texto de Catalina Donoso en cuanto a su rol como productora del documental “Memorias del Viento”. Se observa en este trabajo una claridad en la organización de los contenidos que se desarrollarán, estableciendo una estructura simple y funcional a los requerimientos de esta Memoria de Título. Así mismo las preguntas retóricas articulan un buen comienzo a este documento que no sólo informa en detalle etapas y situaciones claves de la producción en el género documental, sino que además reflexiona e investiga allí donde la praxis no llega, pero el intelecto demanda. Es así como a continuación detallo algunos puntos interesantes en los planteamientos de la autora, otros que aparecen con ciertas debilidades y algunas omisiones que habría sido interesante desarrollar en relación al rol ejercido en la producción del documental.

- Se observa cierta confusión entre la llamada “ambición” con términos como “metas trazadas” u “objetivos”, incluso con la “viabilidad del proyecto”.
- Contundente aporte a la Memoria es la inclusión de entrevistas a profesionales de experiencia y activos en el medio. De esta manera se logran apoyar argumentos instalados, aunque no siempre logran enlazarse bien con el resto del texto.
- Parte de las interesantes reflexiones planteadas está la de que se refiere al ejercicio profesional y la condición de flexibilidad que se requiere en la producción de documentales, por la naturaleza de este género. Así mismo

aquellas alusiones al trabajo en equipo y a la coordinación en terreno en sus diversas etapas.

- Resultan relevantes las apreciaciones en cuanto a la relación de tiempo y los costos. En este sentido el re acomodar el plan de producción requiere de habilidades específicas en el rol de producción que la autora asume como aprendizaje y es capaz de describir y analizar con claridad.
- En este mismo sentido se hace pertinente la distinción entre el trabajo de producción en relación al género. Instrumentos de trabajo como el guión y el plan de rodaje, deben asumir otros tiempos y métodos que el que a veces se impone desde puestas en escenas más controladas como en el caso de la ficción o las seriales para televisión.
- Si bien se aprecia un interés por ir más allá de la producción de campo, hacia la producción ejecutiva, falta más desarrollo en el tema de la co producción, en este caso la pactada con el Icei. Faltó desarrollar las implicancias de esto en la difusión posterior o sobre los términos de propiedad de la película. En todo caso es un aporte la mención de la propiedad colectiva en el guión del documental.

Nota: 6,1

Informe de la Memoria de Grado:

“Ideas y estéticas: Traducir a la visualidad los conceptos del director y la historia a narrar” de Natalia Cabrera.

Por: Tiziana Panizza (profesora guía)

Como recita parte del título de esta autora “...traducir a la visualidad los conceptos...” es tal vez una de las habilidades más complejas de enseñar en el ámbito de la formación de cineastas. Porque además en esa afirmación cabe hacerse la pregunta de qué es primero: un concepto que luego se traducirá al lenguaje visual o una imagen con vocación de provocar reflexión conceptual. En cualquier caso, el rol del director de fotografía está en el ejercicio constante articular lenguaje audiovisual, desde ese encuadre que expresará una emoción, hasta la creación de atmósferas mediante el tratamiento de la luz en los espacios. En “Memorias del Viento” este aspecto del trabajo en equipo tuvo fuertes modificaciones en la medida en que el punto se reacomodaba al momento de la grabación. El relato de la directora de fotografía es entonces una reflexión acerca de esas mutaciones inesperadas y las decisiones a las que se enfrentó dirección que impactaron directamente al tratamiento visual del filme. En esta memoria se cuentan experiencias, pero también se las analiza a posteriori bajo la luz de textos de especialistas y referencias fílmicas apropiadas.

- Se observa una buena capacidad para ordenar la información e ir avanzando hacia las diversas situaciones en que dirección de fotografía debió hacer sus aportes al equipo de producción. Así mismo existe un buen diálogo entre las referencias teóricas, fílmicas y el texto del documento, lo que permite una lectura clara y coherente entre cada uno de sus capítulos.
- Interesantes reflexiones se plantean en cuanto a determinar el tratamiento audiovisual del documental de acuerdo a los personajes involucrados. Que Rafael estuviese siempre en movimiento, que su padre, lo contrario, son intentos de discernir cinematografía en el tratamiento de la imagen.

- Otro aporte mencionado, es el de intentar interpretar efectos de visión del tránsito a la ceguera. Ante todo porque el protagonista insiste en describirla como una falla similar a la que ocurre en los mecanismos internos de una cámara. Atender esta información e intentar darle forma, es probablemente uno de los aprendizajes más interesantes del director de fotografía, como lo expone la autora. En este mismo sentido, está la capacidad de asociar emociones a la creación de atmósferas mediante el tratamiento cámara al momento de registrar los materiales fotográficos, como las diapositivas, o las texturas que expresan paso del tiempo o deterioro. El trabajo que emparenta el soporte de la imagen con la memoria están en el territorio de las relaciones estéticas más complejas.
- Un aporte interesante es el que nombra la autora como doble visión, una destreza de la mirada en terreno, la habilidad del documentalista de ver lo que está encuadrando, pero sin dejar de atender el fuera de cuadro. Esto, no solo porque puede establecer narrativa en esa relación, sino también porque está sometido a situaciones inesperadas ante las cuales podría decidir interrumpir una toma, para ir por otra que considere más relevante. Esta "actitud" del documentalista y el director de fotografía en terreno, es una de las condiciones más interesantes y complejas ha realizar en el registro de este género.
- Finalmente, la autora termina componiendo su propia máxima, en la forma de una ecuación; punto de vista + realidad + tratamiento visual, términos indivisibles que por lo general están en la planificación previa al rodaje. Aunque la autora sepa que eso puede cambiar, lo que requerirá la flexibilidad y altura de miras suficiente, para reaccionar por el bien del filme.

NOTA: 6, 4

Informe a la Memoria de Grado:

“La construcción de sentido en el montaje de no ficción: estrategias de re-escritura en la mirada del no vidente” de Isabel Orellana.

Por: Tiziana Panizza (profesora guía)

“La construcción de sentido en el montaje de no ficción: estrategias de re-escritura en la mirada del no vidente” es el asertivo texto de Isabel Orellana en cuanto a su rol como montajista e investigadora en el documental “Memorias del Viento”. Existe en este trabajo una preocupación por analizar preguntas desde lo teórico que aparecieron en el trabajo de producción en relación a la realidad y sus modos de representación en el género documental. Desde allí se establece un sólido diálogo bibliográfico tanto con autores, como montajistas que reflexionan sobre su disciplina.

“Un tipo de cine que no produce lo real, sino un modo de pensar lo real...” cita la autora a Margarita Ledo, estableciendo desde el comienzo un cuestionamiento que transita desde la teoría hacia la praxis con lucidez, apoyándose en recursos igualmente válidos como textos, filmes y la propia experiencia en la realización. Así mismo el texto se detiene en reflexiones acerca de la mirada y el punto de vista, abriéndose a preguntas claves con respecto a narrativas fragmentadas, cuestionando ciertos discursos e intentando no imitar fórmulas para plantear preguntas que no siempre importa responder. Distingo ciertas apreciaciones al texto:

- Se observan interesantes reflexiones acerca de las cuatro estrategias y sus versiones, que se instalaron para la enfrentar la película en diversos momentos de producción.
- Ideas claras con respecto a la relación entre montaje y los dispositivos de la memoria y una excelente capacidad intelectual para relacionar discursos

teóricos a prácticas cinematográficas. Así mismo de la causalidad entre las etapas de la producción, como situaciones en el rodaje impactan directamente al proceso creativo y de ejecución del montaje.

- Especialmente interesante son las reflexiones con respecto a la capacidad de síntesis y sus variables en el oficio del montajista. Resulta claro el aprendizaje de la autora con respecto a el re-planteamiento de la cantidad de versiones de montaje que pueda tener un filme. Sin embargo falta alguna mención en cuanto a la relación entre director y montajista. El intercambio creativo entre ambos roles será fundamental en la etapa de post producción del filme, ante todo porque el director traerá a la sala de montaje la experiencia del rodaje y a su vez, el montajista tendrá una “altura de miras” para interpretar de modos diversos el material recogido en terreno.
- Un buen aporte es el que la autora hace en cuanto al tratamiento de las imágenes de archivo en la película. Al parecer, en el ejercicio de la escritura se revelan las distintas operaciones narrativas que fueron dando forma al archivo; desde su dimensión más literal en las primeras versiones de montaje, hasta operaciones más simbólicas e incluso tratamientos con más distancia, como si se tratase de metraje encontrado.
- Existe en esta realizadora, la búsqueda de un lenguaje propio mediante decisiones que reflejen estrategias destinadas a alejar a “Memorias del Viento” de cómodas estructuras clásicas, para hacerla transitar por caminos arriesgados en busca de nuevas formas. En este sentido, el filme gana y con ello, el indiscutido aprendizaje de sus realizadoras.

Nota: 6,4

Informe del proyecto de título “Memorias del Viento”

Alumnas: Katherina Harder,
Catalina Donoso
Natalia Cabrera
Isabel Orellana.

Documental “Memorias del Viento”.

Excelente trabajo que resulta de un proceso creativo genuinamente documental que parte de una idea que sufre gruesas transformaciones en el curso de la realización con las que el proyecto y la experiencia de cada oficio practicado por las alumnas, crecen.

La película, ambiciosa en su pretensión de explorar la relación imagen – memoria, trabaja con los materiales experimentando asociaciones y ensayando formas; sin embargo no logra traspasar lo previsible, pero lo intenta y al hacerlo se convierte en una gran experiencia de aprendizaje. Así se desprende de lo expresado por las alumnas en sus memorias en las que identifican la magnitud de los problemas a los que se enfrenta un documentalista, entre otros la exigencia de una claridad conceptual y la forma de enfrentar los conceptos con los materiales: las imágenes y los sonidos. La reflexión hecha desde cada oficio (dirección, producción, asistencia de dirección, fotografía y cámara, montaje) es profunda y comprometida con el oficio.

Nota por la película: 6

Nota por la memoria

Katherina Harder : 6,5
Catalina Donoso : 6,5
Natalia Cabrera : 6,5
Isabel Orellana : 6,5

IGNACIO AGÜERO
Profesor Informante

Santiago, 18 de julio de 2011.



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

En mi calidad de Profesor (a) Informate, a continuación le comunico a usted la evaluación de la tesis de título “*Memorias del Viento.....*” del estudiante Katherina Harder .

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

item	nota	ponderación
1.1..	6.0	0,7
1.2..	6.5	0,3
promedio	6.15	

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



COMENTARIO OBRA GRUPAL

Excelente trabajo que resulta de un proceso creativo genuinamente documental que parte de una idea que sufre gruesas transformaciones en el curso de la realización con las que el proyecto y la experiencia de cada oficio practicado por las alumnas, crecen. La película, ambiciosa en su pretensión de explorar la relación imagen – memoria, trabaja con los materiales experimentando asociaciones y ensayando formas; sin embargo no logra traspasar lo previsible, pero lo intenta y al hacerlo se convierte en una gran experiencia de aprendizaje. Así se desprende de lo expresado por las alumnas en sus memorias en las que identifican la magnitud de los problemas a los que se enfrenta un documentalista, entre otros la exigencia de una claridad conceptual y la forma de enfrentar los conceptos con los materiales : las imágenes y los sonidos. La reflexión hecha desde cada oficio (dirección, producción, asistencia de dirección, fotografía y cámara, montaje) es profunda y comprometida con el oficio.

COMENTARIO INFORME ESCRITO INDIVIDUAL

En el texto se afirma una vez más que la experiencia es la escuela y que la escuela es , en la trayectoria productiva de un cineasta, permanente. Así, una película lleva a la otra en una cadena de experimentación y acumulación de conocimientos desde la experimentación, lo que lleva a decir que cada artista es una escuela. Lo interesante de esta experiencia es que ha existido aprendizaje, pues ha habido atención a los materiales y a los procedimientos, como para llegar a entender que la forma se encuentra en el proceso de la realización. Se conoce la película en el proceso de hacerla. Todo lo demás es el diseño para someterse a esa experiencia. Y esta es una forma de entender el documental y su enorme riqueza

Atentamente,



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

Carrera de Cine y TV
Informe de Memoria

Ignacio Agüero

Nombre y firma Profesor (a)

Santiago,...20..... de...setiembre..... de 2011



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

En mi calidad de Profesor (a) Informate, a continuación le comunico a usted la evaluación de la tesis de título "*Memorias del Viento.....*" del estudiante Catalina Donoso.....

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

item	nota	ponderación
1.1..	6.0	0,7
1.2..	6.5	0,3
promedio	6.15	

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



COMENTARIO OBRA GRUPAL

Excelente trabajo que resulta de un proceso creativo genuinamente documental que parte de una idea que sufre gruesas transformaciones en el curso de la realización con las que el proyecto y la experiencia de cada oficio practicado por las alumnas, crecen. La película, ambiciosa en su pretensión de explorar la relación imagen – memoria, trabaja con los materiales experimentando asociaciones y ensayando formas; sin embargo no logra traspasar lo previsible, pero lo intenta y al hacerlo se convierte en una gran experiencia de aprendizaje. Así se desprende de lo expresado por las alumnas en sus memorias en las que identifican la magnitud de los problemas a los que se enfrenta un documentalista, entre otros la exigencia de una claridad conceptual y la forma de enfrentar los conceptos con los materiales : las imágenes y los sonidos. La reflexión hecha desde cada oficio (dirección, producción, asistencia de dirección, fotografía y cámara, montaje) es profunda y comprometida con el oficio.

COMENTARIO INFORME ESCRITO INDIVIDUAL

Concuerdo con definir “ambición” como la palabra clave del proceso de producción de una película, o del rol de productor.

Catalina hace una revisión exhaustiva de su rol de productora en Memorias del viento y su texto refleja que su experiencia fue una verdadera escuela en la que pudo reflexionar sobre su trabajo desde varios puntos de vista y ver la función del productor como una función central y determinante del resultado. Este función puede ser una muy creativa al punto de ser a veces la que crea una película y desde la cual se convoca al resto del equipo partiendo por el director. Esta es una visión de productor como creador y no como facilitador de un proyecto al que ha sido llamado por su talento facilitador. Lo que hace falta en Chile es el productor creador, y a ello apunta, creo, Catalina con la definición de la palabra clave : “ambición”.



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

Carrera de Cine y TV
Informe de Memoria

Atentamente,

Ignacio Agüero

Nombre y firma Profesor (a)

Santiago,...20..... de...setiembre..... de 2011



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

En mi calidad de Profesor (a) Informate, a continuación le comunico a usted la evaluación de la tesis de título “*Memorias del Viento.....*” del estudiante Natalia Cabrera.

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

item	nota	ponderación
1.1..	6.0	0,7
1.2..	6.5	0,3
promedio	6.15	

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



COMENTARIO OBRA GRUPAL

Excelente trabajo que resulta de un proceso creativo genuinamente documental que parte de una idea que sufre gruesas transformaciones en el curso de la realización con las que el proyecto y la experiencia de cada oficio practicado por las alumnas, crecen. La película, ambiciosa en su pretensión de explorar la relación imagen – memoria, trabaja con los materiales experimentando asociaciones y ensayando formas; sin embargo no logra traspasar lo previsible, pero lo intenta y al hacerlo se convierte en una gran experiencia de aprendizaje. Así se desprende de lo expresado por las alumnas en sus memorias en las que identifican la magnitud de los problemas a los que se enfrenta un documentalista, entre otros la exigencia de una claridad conceptual y la forma de enfrentar los conceptos con los materiales : las imágenes y los sonidos. La reflexión hecha desde cada oficio (dirección, producción, asistencia de dirección, fotografía y cámara, montaje) es profunda y comprometida con el oficio.

COMENTARIO INFORME ESCRITO INDIVIDUAL

En el documental no es fácil obtener conclusiones sobre el oficio del fotógrafo una vez hecha la película. Una postura fotográfica y de cámara desde el punto de vista general de la película aplicado al tratamiento visual es fundamental tenerla y defenderla. En documental es necesario defenderla a cada momento pues aquí por lo general no se tiene el control de las situaciones de luz, pero hay que tender al control. Uno de los aprendizajes importantes en este trabajo y expresado en el texto es el de la entrega del fotógrafo al proyecto, a la aventura de la película, lo que significa capturar las imágenes en el momento preciso aunque no estén las condiciones que se han pensado y diseñado, aunque estas hayan que defenderlas siempre. Y que el fotógrafo es el responsable de la imagen final, la que ve el público, lo que supone que el fotógrafo extiende su zona de control hasta las últimas herramientas de la maquinaria de post producción.



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

Carrera de Cine y TV
Informe de Memoria

Atentamente,

Ignacio Agüero

Nombre y firma Profesor (a)

Santiago,...20..... de...setiembre..... de 2011



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

En mi calidad de Profesor (a) Informate, a continuación le comunico a usted la evaluación de la tesis de título “*Memorias del Viento.....*” del estudiante Isabel Orellana

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

item	nota	ponderación
1.1..	6.0	0,7
1.2..	6.5	0,3
promedio	6.15	

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



COMENTARIO OBRA GRUPAL

Excelente trabajo que resulta de un proceso creativo genuinamente documental que parte de una idea que sufre gruesas transformaciones en el curso de la realización con las que el proyecto y la experiencia de cada oficio practicado por las alumnas, crecen. La película, ambiciosa en su pretensión de explorar la relación imagen – memoria, trabaja con los materiales experimentando asociaciones y ensayando formas; sin embargo no logra traspasar lo previsible, pero lo intenta y al hacerlo se convierte en una gran experiencia de aprendizaje. Así se desprende de lo expresado por las alumnas en sus memorias en las que identifican la magnitud de los problemas a los que se enfrenta un documentalista, entre otros la exigencia de una claridad conceptual y la forma de enfrentar los conceptos con los materiales : las imágenes y los sonidos. La reflexión hecha desde cada oficio (dirección, producción, asistencia de dirección, fotografía y cámara, montaje) es profunda y comprometida con el oficio.

COMENTARIO INFORME ESCRITO INDIVIDUAL

“un documental reflexivo sobre la memoria y cómo ésta se articula cuando nos vemos enfrentados a la pérdida de la visión. Con esta idea como premisa, se probaron formas que ensayaran sobre cómo se rescribe el recuerdo cuando ya no existen nuevas imágenes que acumular.”

Es notorio para mi en este proyecto las ansias de las realizadoras por someterse a una experiencia creativa sea cual fuera la materia a rodar y tratar. Bien les servía la memoria como universo imaginario y la ceguera como imaginación infinita de imágenes. Ceguera y memoria son así dos océanos ideales para colisionar en una especie de canal de panamá experimental que por debajo tiene un balde de playa que recoge las goteras del experimento. Este es el valor de la película: la experimentación de trabajo artesanal y teórico con los materiales. Pues Egaña hasta el último día del rodaje no es un no-vidente. Es más bien un estímulo que acompaña al proyecto en su afán de juego experimental. Si tales eran las premisas (las entre comillas más arriba) más eficiente hubiera sido un no-vidente de nacimiento que ha debido configurar sus recuerdos en base a imágenes construidas desde el sonido y no desde la luz. O también un vidente normal que decide escribir su biografía: esto es detener la acumulación de imágenes para escribir el recuerdo. En la película memorias del viento y en los textos escritos por las realizadoras se percibe que se trata de un juego experimental que proviene de las ganas de hacerlo antes de tener enfrente la materia del documental. Rafael Egaña es seleccionado



UNIVERSIDAD DE CHILE

Instituto de la Comunicación e Imagen

Dirección de Pregrado

Carrera de Cine y TV

Informe de Memoria

para ser sometido a este experimento. En este sentido la forma del documental venía más o menos dictada de antes de la aparición de Egaña.

Atentamente,

Ignacio Agüero

Nombre y firma Profesor (a)

Santiago,...20..... de...setiembre..... de 2011

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

En mi calidad de Profesor (a) Informante, a continuación le comunico a usted la evaluación de la tesis de título "*Dirección documental: el conjunto de herramientas interdisciplinarias*" de la estudiante Katharina Harder.

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

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

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



COMENTARIO OBRA GRUPAL

Un corto documental de 18 minutos editado a partir de 35 horas grabadas no necesariamente es un corto de seguimiento sobre un raro espécimen de la naturaleza. El corto "Memorias del viento" trata de muchas cosas a la vez y quizás entregue este aspecto un pie para ensayar tanto su evaluación crítica, como el aporte de la producción, de la fotografía, del montaje y finalmente de la dirección reflejados en estos informes. Todo esto sin dejar de considerar una apreciación que también se ha reflejado en los informes, la posibilidad cierta de que un corto de sólo 18 minutos de largo no esté en condiciones de abordar el desafío de narrar con rigor y seriedad un drama del calibre y dimensión de la ceguera de un muchacho joven.

La sospecha más punzante que afloró tras el visionado del documental, una primera vez y tras la lectura de los informes, tiene que ver con la falta de un punto de vista que le entregue, tanto a la investigación como al relato, un grado de coherencia. En los informes puedo apreciar grados de lucidez específicos y uno que otro pensamiento propio que me permiten distinguir caminos trazados dentro del corto, pero sin esos textos contextualizadores quedo entregado a un cierto desamparo, porque el corto mismo, como construcción dramática, carece de un sustento emocional que catalice y le de sentido a la reflexión racional.

El camino escogido por Katharina Harder fue el de ir de "la idea a la realidad", de elaborar ideas y reflexiones temáticas para luego buscar al "personaje y/o historia a través de los cuales representarlas". Muchas de estas ideas en el contexto del relato adquieren carácter de premisa y es ineludible preguntarse si realmente esas ideas pegan luego con el material humano, con el ser humano a través del cual queremos no sólo narrar su historia, sino que también, representar las ideas que se han usado como sustento.

El documentalista no puede olvidar que está tratando con alguien a quien le pasa algo. La "pérdida" como elemento dramático, no forma parte de este relato más que como patología. La pérdida de un sentido podría haber sido un camino a explorar. Todos hemos sufrido pérdidas, incluso una muela que perdemos de adulto nos recuerda el deterioro irreductible. Alguien pierde algo, ¿qué gana?, ¿lucidez? Cómo y con qué se compensa la pérdida. El giro que le da la pérdida a nuestras vidas, ¿cómo nos afecta? En este sentido creo que es muy poco el quedarse en la constatación de que la ceguera paulatina es como una cámara con la película vencida.

El peligro de que la "construcción teórica" alrededor de esta "patología", por su carácter fuertemente racional, pueda anular la emoción, está latente. Sobre todo porque en la medida que avanza el relato se tiene la sensación de que se trata de una construcción externa al personaje.

Por otro lado, la pregunta acerca de quién es Javier realmente, no tiene su espacio y por lo tanto respuesta y reduce a Javier a un rol más de objeto que de sujeto. Sus apariciones son fragmentos de aquella lucidez de alguien que se prepara para un salto a la oscuridad. Pero se trata de fragmentos que el documental no integra finalmente en su relato con el aglutinante dramático que a mi parecer es la emoción.



Javier Egaña nos dice, refiriéndose a las imágenes que su padre archiva: “La gran gracia de esos archivos es que hay muchísimos fragmentos de historia recolectada, hay muchísimos fragmentos de la memoria familiar, de países, etc. Y eso es muy importante de saber que está.” Esto lo dice, pero no llegamos a saber porqué y de qué manera es importante para él. Esto es un punto relevante, porque en su respuesta Javier tendrá que asumir sus angustias existenciales, sus miedos, su condición de ciego, su proyección hacia un futuro. El “cómo lo hace”, creo sinceramente, es el gran tema del documental. El planteamiento que se hace del conflicto de Javier, imposibilitado de poder construir nuevas imágenes-recuerdo, es débil, no alcanza a cuajar como sustento temático del corto, en gran medida por el problema de espacio, de los tiempos que toma instalar de manera eficaz estos conflictos en el relato.

Pero el cine es en la medida que es visto, lo que lo pone muy cerca de la pintura y, por supuesto, del teatro. Lo primero que hago ante un cuadro como ciudadano de a pie es tratar de descifrar aquello que me está transmitiendo. Hago este paralelo porque para realmente desentrañar algo de lo que contiene este pulcro documental de Katharina Harder he tenido que leer los textos de sus realizadores y contextualizarlo con ellos, algo que el público, naturalmente, no hará.

El reconocimiento a los problemas que se derivaron de la realización del corto por parte de Katharina Harder, tanto en cuanto a sus inseguridades, a la dispersión temática, como a los problemas derivados de su metodología de forzar temáticamente la realidad, le entregan a su experiencia de búsqueda un valor que no puedo desestimar. Se trata de una visión autocrítica que la hará crecer, junto a su grupo.

COMENTARIO INFORME ESCRITO INDIVIDUAL

El informe de Katharina Harder tiene en parte un carácter de bitácora, donde da cuenta de las vicisitudes del camino tomado para la dirección del corto y una parte reflexiva donde plantea algunos de los conflictos entre intención y logro.

En el acápite “El inicio de la idea a la historia”, Harder hace un planteamiento que adquirirá carácter de premisa y que determinará sus pasos en este documental, resumidamente expresa: “existen dos formas a partir de las cuales se comienza con un proyecto documental... una va de la realidad a las ideas y la otra va de las ideas a la realidad”. La búsqueda de una realidad que responda a “las ideas” no dio frutos de inmediato y fue la causalidad la que le puso delante el caso de Rafael Egaña, un joven que pierde paulatinamente la visión. De él, Harder toma una idea que usa como pivote conceptual: su enfermedad es como tener la película vencida. La decisión de la dirección de lanzarse por esta idea es tomada en ese momento. En ese punto Harder expresa su entusiasmo por las posibilidades de poder apoyarse en esto para reflexionar sobre el dispositivo cinematográfico mismo. Creo que en este punto del camino Harder visualiza la posibilidad de conectarse con aquellos conceptos iniciales muy subjetivos que esperaba conectar en ese momento con la realidad de Rafael. Las vinculaciones entre imagen y memoria que estuvieron presentes en el origen de este proyecto podían cristalizarse para Harder en estas ideas.



Pienso que la idea de la película vencida puede servir para graficar y visualizar la ceguera de Rafael, pero no me hace avanzar en cuanto a las consecuencias dramáticas de la ceguera, sobre todo para Rafael, a quien, por un motivo u otro, no acabo de conocer. Veo el peligro de la “construcción” que, creo, se derivan del camino elegido por Harder. Construyo un dispositivo y apuesto a que este pueda conciliar lo subjetivo con lo objetivo.

A este soporte se agrega la presencia del padre, un fotógrafo compulsivo. Harder ensambla entonces todos estos elementos y construye lo que será la idea madre: el padre representa de alguna manera la memoria, el rescate de aquellas imágenes que alguna vez necesitará Rafael cuando recupere la visión que pierde día a día. Cuando en ese momento Rafael opina que es muy importante que esas imágenes estarán allí, disponibles para él recibimos una información que no se proyecta dramáticamente: ¿cree realmente que recuperará la vista, ¿se ha construido una mentira para soportar su realidad?, ¿qué consecuencias sacamos de esto?, ¿lo pone en duda? Probablemente este era el momento de abordar el conflicto emocional de Rafael con decisión, cuando especula acerca de estas posibilidades de ver “con detalles” de nuevo. ¿Es ingenuidad?, ¿es el deseo por sobre la realidad? Del conflicto emocional obtenemos retazos en calidad de observadores, no se integra al relato.

En el acápite Estrategias de rodaje: “domesticando a la bestia documental”, Harder se refiere a su estrategia, diseñada para enfrentar la realidad de un ser humano emocionalmente hermético, dominante. Un primer paso es la confianza, para esto se opta por el seguimiento y la penetración de sus espacios más íntimos con el objetivo de ganar su confianza y soltarlo frente a la cámara. Creo que los 18 minutos de documental complotan contra este objetivo. Es demasiado pequeño el espacio que el ser humano Rafael Egaña logra tener dentro del documental. Lo que tenemos en el documental mismo son algunas expresiones de su estado emocional, bocetos. No logra instalarse emocionalmente como el protagonista, el sujeto del documental. Puede haber complotado en contra su carácter hermético, no lo sabemos. Tampoco el informe se plantea críticamente sobre este punto.

Desde el punto de vista de la estrategia de rodaje y del uso de la cámara, Harder nos relata la experiencia de acompañar a alguien que constantemente chocaba con la cámara. La decisión de utilizar la cámara en mano se tomó rompiendo con un principio pre-definido de realización. Importante aquí es el criterio de alejarse de Rafael para quitarle presencia a la cámara y favorecer en él su sensación de control de la situación.

En el acápite “Las entrevistas: en búsqueda de reflexiones”, Harder nos habla de cuatro entrevistas hechas a Rafael. Las reflexiones que el personaje podía hacer en relación a lo que le pasa. La estrategia consistía en ponerlo en un ambiente más favorable para “romper su coraza”. Hacia el final del documental escuchamos en un ambiente de playa algunas de las reflexiones de Rafael, casi siempre en off. En este bloque podemos percibir esquemáticamente algo de lo que pasa al interior del personaje. Creo que es muy poco, de todas maneras. El tratamiento en off, de estas entrevistas nos privan del momento emocional del relato documental, que hubiese podido hacernos ver algo más a través del ser humano Rafael Egaña.



Cuando Harder se refiere al exceso de material y al peligro de la fragmentación y dispersión, toca un punto central. La “acumulación de horas de material innecesarias” que Harder reconoce haber realizado las remite a “la falta de rigurosidad a la hora de priorizar lo que se graba y lo que no”. El camino que se siguió, para enfrentar la falta de un punto de vista y la dispersión que provocaba esta situación fue volver a las ideas iniciales del proyecto y descartar todo aquello que no apuntaba hacia la dirección deseada. Resultado de este proceso fue un enfoque más “narrativo”, donde entiendo que el documental se enfocó entonces a la ceguera misma de Rafael en desmedro de la reflexión imagen-memoria que esta ceguera motivaba. Se decidió dejar las entrevistas en el off, lo que, sea dicho de paso lo emparenta con el reportaje y debilita el fluir del personaje y su expresividad. Las reflexiones resultan frías, carentes de angustia. ¿Pero es Rafael una persona fría? Aun con el nuevo enfoque no lo llegamos a saber, nos quedamos con ganas de saber esto y mucho más.

Entiendo por el informe que estas decisiones se tomaron sobre el material ya filmado, ordenado por un nuevo punto de vista centrado ahora no en la ceguera misma, sino en la imposibilidad de construir nuevas imágenes-recuerdo. Pero creo que son las no-decisiones, más que las decisiones, las que gravitan en la construcción final de un documental donde “lo construido” resuelve aparentemente el pecado del punto de vista y termina impresionando más que lo relatado. La calidad del trabajo de cámara y del montaje sostienen un relato hermético que lucha por un espacio emocional o sensorial. Al trabajar con retazos de realidad, la cámara refleja un cierto encierro y una cierta angustia, que es lo que más se nos graba de este documental.

Hacia el final del documental Harder nos hace ver que “la memoria se apodera de la realidad”, es decir, Rafael se queda con el recuerdo, con la memoria que se superpone de manera más nítida sobre las que recibe. “Las imágenes del pasado son también las del futuro”, plantea. En este punto se hace relevante la figura del padre-fotógrafo para el relato así planteado, el que, a mi modo de ver, ingenuamente, representa el archivo de la “memoria perdida” de Rafael. Creo que esta función narrativa que se le entrega al padre desmedra al personaje central. La idea que lo sustenta me parece algo construida y externa al relato mismo de Rafael, creo que el padre representa narrativamente una dispersión innecesaria, una tentación. Podemos darle el valor de una opción personal legítima de la autora, pero en el contexto de la obra y en el replanteamiento del punto de vista pudiese haber estado este cuestionamiento.

En el acápite “Dirección documental: el conjunto de herramientas interfisicplinarías”, Harder realiza una reflexión genérica del documental para luego realizar una autocrítica en relación al tema de “la dispersión y la falta de un eje central”. En un párrafo expresa: “Pareciera ser que de nada sirve imponerse métodos ni formas pre-concebidas, pues éstas se van encontrando con la lógica íntima del proceso de realización, pareciera ser que cada película tiene su propio método”. De esta manera el informe deja entrever una autocrítica a la carencia de un punto de vista en este documental. Recuerdo un relato de Joris Ivens, quien en su exilio norteamericano, recibe el encargo de re-editar los noticieros realizados por los franquistas en la guerra civil española. No había material para mostrar esa guerra al público norteamericano y se quería usar lo único disponible. Con Hellen van Dongen a su lado, Ivens trata de re-editar un material filmado con el punto de vista facista, pero les fue imposible. En cada fotograma estaba la mirada franquista.

**UNIVERSIDAD DE CHILE**Instituto de la Comunicación e Imagen
Dirección de Pregrado**Carrera de Cine y TV**
Informe de Memoria

Esto llevó a Ivens a tomar la cámara y, acompañado de Ernst Hemingway, filmar "Tierra española" con su punto de vista. Sus reflexiones acerca de esto son centrales en la realización del documental moderno. Cómo el tema, y por lo tanto, el punto de vista, destilado de la realidad a la que se confrontaba en España misma, le dieron el eje y la estructura, no sólo al documental entero, sino que a cada secuencia del film.

Este trabajo representa un esfuerzo y una experiencia importante que está muy por sobre el resultado mismo. Nos queda la incertidumbre acerca de una versión más larga. Puedo no compartir algunas de las reflexiones que Harder hace en su informe y muchas de las consecuencias que deriva de éstas, pero se trata de un trabajo serio en el que se hace muy evidente que los talentos individuales se fueron expresando en el corto final.

Atentamente,

Nombre y firma Profesor (a)

Orlando Libert

Santiago, 1 de de 2011

INFORME SOBRE LA MEMORIA DE TÍTULO DE CATALINA DONOSO, BASADA EN SU EXPERIENCIA COMO **PRODUCTORA** DEL CORTO DOCUMENTAL “ MEMORIAS DEL VIENTO”.

“MEMORIAS DEL VIENTO”

Informe de mis apreciaciones sobre el cortometraje de título “Memorias del viento”, de **Katherina Harder**. Este informe integra mi visión del corto, visto antes y después de haber leído las tesis y bitácoras de los realizadores. La posibilidad, de haber husmeado en los trasfondos conceptuales de la realización me entregó una visión bastante acabada de su proceso creativo, el que trataré de evaluar a continuación.

Orlando Lübbert / 2011

Un corto documental de 18 minutos editado a partir de 35 horas grabadas no necesariamente es un corto de seguimiento sobre un raro espécimen de la naturaleza. El corto “Memorias del viento” trata de muchas cosas a la vez y quizás entregue este aspecto un pie para ensayar tanto su evaluación crítica, como el aporte de la producción, de la fotografía, del montaje y finalmente de la dirección reflejados en estos informes. Todo esto sin dejar de considerar una apreciación que también se ha reflejado en los informes, la posibilidad cierta de que un corto de sólo 18 minutos de largo no esté en condiciones de abordar el desafío de narrar con rigor y seriedad un drama del calibre y dimensión de la ceguera de un muchacho joven.

La sospecha más punzante que afloró tras el visionado del documental, una primera vez y tras la lectura de los informes, tiene que ver con la falta de un punto de vista que le entregue, tanto a la investigación como al relato, un grado de coherencia. En los informes puedo apreciar grados de lucidez específicos y uno que otro pensamiento propio que me permiten distinguir caminos trazados dentro del corto, pero sin esos textos contextualizadores quedo entregado a un cierto desamparo, porque el corto mismo, como construcción dramática, carece de un sustento emocional que catalice y le de sentido a la reflexión racional.

El camino escogido por Katharina Harder fue el de ir de “la idea a la realidad”, de elaborar ideas y reflexiones temáticas para luego buscar al “personaje y/o historia a través de los cuales representarlas”. Muchas de estas ideas en el contexto del relato adquieren carácter de premisa y es ineludible preguntarse si realmente esas ideas pegan luego con el material humano, con el ser humano a través del cual queremos no sólo narrar su historia, sino que también, representar las ideas que se han usado como sustento.

El documentalista no puede olvidar que está tratando con alguien a quien le pasa algo. La “pérdida” como elemento dramático, no forma parte de este relato más que como patología. La pérdida de un sentido podría haber sido un camino a explorar. Todos hemos sufrido pérdidas, incluso una muela que perdemos de adulto nos recuerda el deterioro irreductible. Alguien pierde algo, ¿qué gana?, ¿lucidez? Cómo y con qué se compensa la pérdida. El giro que le da la pérdida a

nuestras vidas, ¿cómo nos afecta? En este sentido creo que es muy poco el quedarse en la constatación de que la ceguera paulatina es como una cámara con la película vencida.

El peligro de que la “construcción teórica” alrededor de esta “patología”, por su carácter fuertemente racional, pueda anular la emoción, está latente. Sobre todo porque en la medida que avanza el relato se tiene la sensación de que se trata de una construcción externa al personaje.

Por otro lado, la pregunta acerca de quién es Javier realmente, no tiene su espacio y por lo tanto respuesta y reduce a Javier a un rol más de objeto que de sujeto. Sus apariciones son fragmentos de aquella lucidez de alguien que se prepara para un salto a la oscuridad. Pero se trata de fragmentos que el documental no integra finalmente en su relato con el aglutinante dramático que a mi parecer es la emoción.

Javier Egaña nos dice, refiriéndose a las imágenes que su padre archiva: “La gran gracia de esos archivos es que hay muchísimos fragmentos de historia recolectada, hay muchísimos fragmentos de la memoria familiar, de países, etc. Y eso es muy importante de saber que está.” Esto lo dice, pero no llegamos a saber porqué y de qué manera es importante para él. Esto es un punto relevante, porque en su respuesta Javier tendrá que asumir sus angustias existenciales, sus miedos, su condición de ciego, su proyección hacia un futuro. El “cómo lo hace”, creo sinceramente, es el gran tema del documental. El planteamiento que se hace del conflicto de Javier, imposibilitado de poder construir nuevas imágenes-recuerdo, es débil, no alcanza a cuajar como sustento temático del corto, en gran medida por el problema de espacio, de los tiempos que toma instalar de manera eficaz estos conflictos en el relato.

Pero el cine es en la medida que es visto, lo que lo pone muy cerca de la pintura y, por supuesto, del teatro. Lo primero que hago ante un cuadro como ciudadano de a pie es tratar de descifrar aquello que me está transmitiendo. Hago este paralelo porque para realmente desentrañar algo de lo que contiene este pulcro documental de Katharina Harder he tenido que leer los textos de sus realizadores y contextualizarlo con ellos, algo que el público, naturalmente, no hará.

El reconocimiento a los problemas que se derivaron de la realización del corto por parte de Katharina Harder, tanto en cuanto a sus inseguridades, a la dispersión temática, como a los problemas derivados de su metodología de forzar temáticamente la realidad, le entregan a su experiencia de búsqueda un valor que no puedo desestimar. Se trata de una visión autocrítica que la hará crecer, junto a su grupo.

OL/2011

INFORME SOBRE LA MEMORIA DE TÍTULO: “PRODUCIR, CREER, CREAR” DE LA PRODUCTORA DEL CORTO “MEMORIAS DEL VIENTO”, CATALINA DONOSO.

El informe de Catalina Donoso recrea los procesos de realización de este proyecto poniendo énfasis en muchos de los aspectos que definen al trabajo en equipo: las relaciones interpersonales, los factores externos, los imprevistos, la complementación permanente en ámbitos que no son necesariamente los predeterminados.

Podemos ver en este informe la participación proactiva de la productora en proyectarse con las posibilidades del corto, que fueron las que la llevaron a comprometerse con él. La mirada experimental que en algún momento lo definió y las posibilidades visuales que abría su realización.

En parte como bitácora, su informe nos entrega información acerca de las etapas y procesos del corto. Donoso da detalles acerca de la búsqueda de un protagonista del corto que se ajustara a las premisas que había establecido la realización y de un proceso algo traumático al abandonarse el tratamiento experimental predefinido por la directora y centrarse en una historia.

Me parece que dentro del aprendizaje de esta experiencia debiera estar el manejo de las personas de un documental tan acotado a un personaje, en este caso Javier. Por falta de experiencia, por la carencia de buenas premisas o hipótesis de conflicto o por subjetivismo, los personajes pueden agotarse como documento. Es un peligro permanente.

Por el informe de Donoso sabemos que este corto se convertirá en un mediometraje, donde puede ganar un mayor espacio el protagonista. Lo que sí es importante saber es que es que es muy poco probable que lo que no está en la versión corta, si lo esté en la versión larga.

Muchas de las observaciones de Catalina Donoso confirman aquellas que hice en el informe central del corto. Los aspectos críticos Donoso los trata con objetividad y amplitud, como parte de un proceso permanente de ensayo y error que hace del documental un género tan apasionante. Flexibilidad, amplitud de mirada, claridad, capacidad de concreción, sensibilidad, rigor, lucidez, parecen ser las herramientas del documentalista. El perfil que a través del informe se dibuja de la productora Donoso es, indudablemente, el de una profesional con lucidez y capacidad crítica.

INFORME SOBRE LA MEMORIA DE TÍTULO DE NATALIA CABRERA, BASADA EN SU EXPERIENCIA COMO **DIRECTORA DE FOTOGRAFIA DEL CORTO DOCUMENTAL “ MEMORIAS DEL VIENTO”**.

“MEMORIAS DEL VIENTO”

Informe de mis apreciaciones sobre el cortometraje de título “Memorias del viento”, de **Katherina Harder**. Este informe integra mi visión del corto, visto antes y después de haber leído las tesis y bitácoras de los realizadores. La posibilidad, de haber husmeado en los trasfondos conceptuales de la realización me entregó una visión bastante acabada de su proceso creativo, el que trataré de evaluar a continuación.

Orlando Lübbert / 2011

Un corto documental de 18 minutos editado a partir de 35 horas grabadas no necesariamente es un corto de seguimiento sobre un raro espécimen de la naturaleza. El corto “Memorias del viento” trata de muchas cosas a la vez y quizás entregue este aspecto un pie para ensayar tanto su evaluación crítica, como el aporte de la producción, de la fotografía, del montaje y finalmente de la dirección reflejados en estos informes. Todo esto sin dejar de considerar una apreciación que también se ha reflejado en los informes, la posibilidad cierta de que un corto de sólo 18 minutos de largo no esté en condiciones de abordar el desafío de narrar con rigor y seriedad un drama del calibre y dimensión de la ceguera de un muchacho joven.

La sospecha más punzante que afloró tras el visionado del documental, una primera vez y tras la lectura de los informes, tiene que ver con la falta de un punto de vista que le entregue, tanto a la investigación como al relato, un grado de coherencia. En los informes puedo apreciar grados de lucidez específicos y uno que otro pensamiento propio que me permiten distinguir caminos trazados dentro del corto, pero sin esos textos contextualizadores quedo entregado a un cierto desamparo, porque el corto mismo, como construcción dramática, carece de un sustento emocional que catalice y le de sentido a la reflexión racional.

El camino escogido por Katharina Harder fue el de ir de “la idea a la realidad”, de elaborar ideas y reflexiones temáticas para luego buscar al “personaje y/o historia a través de los cuales representarlas”. Muchas de estas ideas en el contexto del relato adquieren carácter de premisa y es ineludible preguntarse si realmente esas ideas pegan luego con el material humano, con el ser humano a través del cual queremos no sólo narrar su historia, sino que también, representar las ideas que se han usado como sustento.

El documentalista no puede olvidar que está tratando con alguien a quien le pasa algo. La “pérdida” como elemento dramático, no forma parte de este relato más que como patología. La pérdida de un sentido podría haber sido un camino a explorar. Todos hemos sufrido pérdidas, incluso una muela que perdemos de adulto nos recuerda el deterioro irreductible. Alguien pierde algo, ¿qué gana?,

¿lucidez? Cómo y con qué se compensa la pérdida. El giro que le da la pérdida a nuestras vidas, ¿cómo nos afecta? En este sentido creo que es muy poco el quedarse en la constatación de que la ceguera paulatina es como una cámara con la película vencida.

El peligro de que la “construcción teórica” alrededor de esta “patología”, por su carácter fuertemente racional, pueda anular la emoción, está latente. Sobre todo porque en la medida que avanza el relato se tiene la sensación de que se trata de una construcción externa al personaje.

Por otro lado, la pregunta acerca de quién es Javier realmente, no tiene su espacio y por lo tanto respuesta y reduce a Javier a un rol más de objeto que de sujeto. Sus apariciones son fragmentos de aquella lucidez de alguien que se prepara para un salto a la oscuridad. Pero se trata de fragmentos que el documental no integra finalmente en su relato con el aglutinante dramático que a mi parecer es la emoción.

Javier Egaña nos dice, refiriéndose a las imágenes que su padre archiva: “La gran gracia de esos archivos es que hay muchísimos fragmentos de historia recolectada, hay muchísimos fragmentos de la memoria familiar, de países, etc. Y eso es muy importante de saber que está.” Esto lo dice, pero no llegamos a saber porqué y de qué manera es importante para él. Esto es un punto relevante, porque en su respuesta Javier tendrá que asumir sus angustias existenciales, sus miedos, su condición de ciego, su proyección hacia un futuro. El “cómo lo hace”, creo sinceramente, es el gran tema del documental. El planteamiento que se hace del conflicto de Javier, imposibilitado de poder construir nuevas imágenes-recuerdo, es débil, no alcanza a cuajar como sustento temático del corto, en gran medida por el problema de espacio, de los tiempos que toma instalar de manera eficaz estos conflictos en el relato.

Pero el cine es en la medida que es visto, lo que lo pone muy cerca de la pintura y, por supuesto, del teatro. Lo primero que hago ante un cuadro como ciudadano de a pie es tratar de descifrar aquello que me está transmitiendo. Hago este paralelo porque para realmente desentrañar algo de lo que contiene este pulcro documental de Katharina Harder he tenido que leer los textos de sus realizadores y contextualizarlo con ellos, algo que el público, naturalmente, no hará.

El reconocimiento a los problemas que se derivaron de la realización del corto por parte de Katharina Harder, tanto en cuanto a sus inseguridades, a la dispersión temática, como a los problemas derivados de su metodología de forzar temáticamente la realidad, le entregan a su experiencia de búsqueda un valor que no puedo desestimar. Se trata de una visión autocrítica que la hará crecer, junto a su grupo.

OL/2011

INFORME SOBRE LA MEMORIA DE TÍTULO: “IDEAS Y ESTÉTICAS: TRADUCIR A LA VISUALIDAD LOS CONCEPTOS DEL DIRECTOR Y LA HISTORIA A NARRAR”, DE NATALIA CABRERA, **DIRECTORA DE FOTOGRAFIA** DEL CORTO “MEMORIAS DEL VIENTO”.

El informe de Natalia Cabrera se caracteriza por su agudeza, por un juicio crítico muy colegial al trabajo del equipo, pero por sobre todo por opiniones propias coherentes y bien fundadas.

Queda en evidencia a través de este informe un proceso ida y vuelta de la dirección, de pasar de premisas subjetivas a conclusiones objetivas, para luego convertir a estas en sustento subjetivo del relato.

Se hace evidente aquí un conflicto muy enriquecedor que tiene que ver con el carácter del corto, un corto mutante, temáticamente a la deriva, que no cesa de buscar su visualidad, algo que se refleja en el producto final, solo parcialmente orgánico y coherente. Recuerda la rica mirada de Nestor Almendros que se piensa a si mismo como agente de procesos internos del relato, que cuando estos no están, el trabajo de producir coherencia entre contenido y forma se hace muy difícil.

Los caminos de Natalia Cabrera en cuanto a buscar y aportar coherencia con la fotografía allí donde imperaban indecisiones temáticas y estructurales son notablemente valiosas. La directora de fotografía logró detectar los problemas que el corto evidenciaba y buscó salidas creativas. Gran parte de los méritos de este corto están en el plano de su visualidad, de una cámara que busca permanentemente su inteligencia y un rumbo. Los momentos orgánicos están en el plano de la fotografía y el montaje, donde se dan sentidos y coherencias que no siempre las encontramos en el relato del corto mismo.

Un informe que refleja el procesamiento de problemas y salidas creativas que la dirección de fotografía aportó a este corto.

INFORME SOBRE LA MEMORIA DE TÍTULO DE ISABEL ORELLANA, BASADA EN SU EXPERIENCIA COMO MONTAJISTA E INVESTIGADORA DEL CORTO DOCUMENTAL “ MEMORIAS DEL VIENTO”.

“MEMORIAS DEL VIENTO”

Informe de mis apreciaciones sobre el cortometraje de título “Memorias del viento”, de **Katherina Harder**. Este informe integra mi visión del corto, visto antes y después de haber leído las tesis y bitácoras de los realizadores. La posibilidad, de haber husmeado en los trasfondos conceptuales de la realización me entregó una visión bastante acabada de su proceso creativo, el que trataré de evaluar a continuación.

Orlando Lübbert / 2011

Un corto documental de 18 minutos editado a partir de 35 horas grabadas no necesariamente es un corto de seguimiento sobre un raro espécimen de la naturaleza. El corto “Memorias del viento” trata de muchas cosas a la vez y quizás entregue este aspecto un pie para ensayar tanto su evaluación crítica, como el aporte de la producción, de la fotografía, del montaje y finalmente de la dirección reflejados en estos informes. Todo esto sin dejar de considerar una apreciación que también se ha reflejado en los informes, la posibilidad cierta de que un corto de sólo 18 minutos de largo no esté en condiciones de abordar el desafío de narrar con rigor y seriedad un drama del calibre y dimensión de la ceguera de un muchacho joven.

La sospecha más punzante que afloró tras el visionado del documental, una primera vez y tras la lectura de los informes, tiene que ver con la falta de un punto de vista que le entregue, tanto a la investigación como al relato, un grado de coherencia. En los informes puedo apreciar grados de lucidez específicos y uno que otro pensamiento propio que me permiten distinguir caminos trazados dentro del corto, pero sin esos textos contextualizadores quedo entregado a un cierto desamparo, porque el corto mismo, como construcción dramática, carece de un sustento emocional que catalice y le de sentido a la reflexión racional.

El camino escogido por Katharina Harder fue el de ir de “la idea a la realidad”, de elaborar ideas y reflexiones temáticas para luego buscar al “personaje y/o historia a través de los cuales representarlas”. Muchas de estas ideas en el contexto del relato adquieren carácter de premisa y es ineludible preguntarse si realmente esas ideas pegan luego con el material humano, con el ser humano a través del cual queremos no sólo narrar su historia, sino que también, representar las ideas que se han usado como sustento.

El documentalista no puede olvidar que está tratando con alguien a quien le pasa algo. La “pérdida” como elemento dramático, no forma parte de este relato más que como patología. La pérdida de un sentido podría haber sido un camino a explorar. Todos hemos sufrido pérdidas, incluso una muela que perdemos de adulto nos recuerda el deterioro irreductible. Alguien pierde algo, ¿qué gana?,

¿lucidez? Cómo y con qué se compensa la pérdida. El giro que le da la pérdida a nuestras vidas, ¿cómo nos afecta? En este sentido creo que es muy poco el quedarse en la constatación de que la ceguera paulatina es como una cámara con la película vencida.

El peligro de que la “construcción teórica” alrededor de esta “patología”, por su carácter fuertemente racional, pueda anular la emoción, está latente. Sobre todo porque en la medida que avanza el relato se tiene la sensación de que se trata de una construcción externa al personaje.

Por otro lado, la pregunta acerca de quién es Javier realmente, no tiene su espacio y por lo tanto respuesta y reduce a Javier a un rol más de objeto que de sujeto. Sus apariciones son fragmentos de aquella lucidez de alguien que se prepara para un salto a la oscuridad. Pero se trata de fragmentos que el documental no integra finalmente en su relato con el aglutinante dramático que a mi parecer es la emoción.

Javier Egaña nos dice, refiriéndose a las imágenes que su padre archiva: “La gran gracia de esos archivos es que hay muchísimos fragmentos de historia recolectada, hay muchísimos fragmentos de la memoria familiar, de países, etc. Y eso es muy importante de saber que está.” Esto lo dice, pero no llegamos a saber porqué y de qué manera es importante para él. Esto es un punto relevante, porque en su respuesta Javier tendrá que asumir sus angustias existenciales, sus miedos, su condición de ciego, su proyección hacia un futuro. El “cómo lo hace”, creo sinceramente, es el gran tema del documental. El planteamiento que se hace del conflicto de Javier, imposibilitado de poder construir nuevas imágenes-recuerdo, es débil, no alcanza a cuajar como sustento temático del corto, en gran medida por el problema de espacio, de los tiempos que toma instalar de manera eficaz estos conflictos en el relato.

Pero el cine es en la medida que es visto, lo que lo pone muy cerca de la pintura y, por supuesto, del teatro. Lo primero que hago ante un cuadro como ciudadano de a pie es tratar de descifrar aquello que me está transmitiendo. Hago este paralelo porque para realmente desentrañar algo de lo que contiene este pulcro documental de Katharina Harder he tenido que leer los textos de sus realizadores y contextualizarlo con ellos, algo que el público, naturalmente, no hará.

El reconocimiento a los problemas que se derivaron de la realización del corto por parte de Katharina Harder, tanto en cuanto a sus inseguridades, a la dispersión temática, como a los problemas derivados de su metodología de forzar temáticamente la realidad, le entregan a su experiencia de búsqueda un valor que no puedo desestimar. Se trata de una visión autocrítica que la hará crecer, junto a su grupo.

OL/2011

INFORME SOBRE LA MEMORIA DE TÍTULO: “LA CONSTRUCCION DE SENTIDO EN EL MONTAJE DE NO FICCIÓN: ESTRATEGIAS DE RE-ESCRITURA EN LA MIRADA DEL NO-VIDENTE”, DE ISABEL ORELLANA, **MONTAJISTA E INVESTIGADORA DEL CORTO “MEMORIAS DEL VIENTO”**.

Me pasa con el informe de Isabel Orellana que veo en su evaluación de “Memorias del viento” una elaboración teórica “erudita” que nos remite a una serie de autores, invitados por ella a esta mesa convocada a analizar un corto que evidencia algunos problemas, que ninguno de esos autores me logra aclarar. Isabel Orellana, como montajista, hizo un trabajo notable, se complementó con Fotografía y logró entregarle sentido a ciertas partes del documental en que hay evidencias de estructura.

Pero no comparto la opinión de Orellana al expresar que “Memorias del viento es un documental reflexivo sobre la memoria y cómo esta se articula cuando nos vemos enfrentados a la pérdida de la visión”, creo que al menos en esta versión de 18 minutos no logra serlo. En los informes de los otros miembros del equipo me he referido a esto, creo que la reflexión se hace desde alguna parte y esa parte no está.

En parte del informe de Orellana se hace patente la contradicción entre una gran cantidad de horas grabadas (35), que le entregaban diversidad al montaje, y las dificultades que luego esta diversidad producía al montaje mismo. Al parecer se investigó y se buscaron premisas a cámara encendida, algo que un Joris Ivens jamás hubiese podido hacer con sus 35 mm. No me gusta citar a autores para emitir mis juicios, pero estamos ante un monstruo de la realización documental que nos puede ayudar a entender ciertas partes del problema. Y es que la mirada de Ivens se dirigía al tema, al sentido orgánico de las imágenes una junto a otra, pre-montadas en su cabeza antes del rodaje. Eso lo podía hacer Ivens con un punto de vista, punto de vista que le hacía pararse con seguridad frente a la realidad y, ojo, con un agregado importante, con pasión.

Es cierto que la realidad de un joven que pierde la vista paulatinamente es compleja y que los caminos son múltiples. Las lecciones que este documental les han significado a sus autores como experiencia van en la dirección del punto de vista, del tema y en último lugar de la estructura, que son decisiones de la dirección. En esto coincidimos con Orellana. Es difícil entonces separar la fotografía de las decisiones de dirección, tampoco el montaje o la producción. El resultado final debiera reflejar la unidad de todos.

Las críticas de Orellana a los procesos que rodearon la realización de este corto son fundadas. Encontrarse como montajista con el tema fue tan difícil como lo fue a la dirección de foto.

Para finalizar mi evaluación debo hacer patente mi impresión ante un tema que se vincula con el tipo de formación fuertemente analítica que se imparte en nuestra Carrera de Cine. Creo que el subjetivismo es producto de una mirada que pone a la realidad como objeto y no como sujeto del documental, típica de los analistas que

la mayor parte de las veces bien poco atinan con la creatividad. En “Tierra española” de Ivens es la España desgarrada la que habla a gritos, no Ivens a través de ella. La capacidad de convertir el tema en un sujeto que nos habla es parte importante de la eficacia del documental. Por otro lado, muchas veces el vehículo hacia esta realidad no son los eminentes teóricos, muchos de los cuales nunca han hecho un documental, una buena mirada, un corazón bien puesto y mucha modestia y generosidad son los caminos.

Por esto mismo es que echo de menos la pasión en la mayoría de los trabajos de estudiantes. Veo mucha “construcción”, pero poca pasión. Esto nos lleva a que despreciemos la emoción como un elemento vinculante del documental y en el caso de este corto de 18 minutos, a que la capacidad de penetrar el discurso de un joven casi ciego para acceder a su alma haya sido tan errática y por eso tan limitada.