

# CUANDO YA NO HAY NADIE

Reflexión Teórica



**Estudiante:**  
Ricardo Lagos Miranda

**Profesor Guía:**  
Carlos Flores Delpino

## INTRODUCCIÓN

El presente texto consiste en un ejercicio de escritura en el cual se busca dejar plasmadas, las principales reflexiones que motivaron la realización de mi película de egreso "**Cuando Ya No Hay Nadie**" del magister de cine documental de la Universidad de Chile. La película consiste en un corto documental que habita un lugar, dicho lugar es el Paseo Santa Rosa, galpón industrial devenido en mercado persa en el tradicional sector del Matadero Franklin en la ciudad de Santiago. La película busca proponer una imagen desconocida del lugar, específicamente su historia pasada y su dinámica actual cuando queda vacío.

La película fue mi primera obra audiovisual de una duración mayor de 5 minutos y que no se desarrollaba en el contexto del arte contemporáneo, territorio en el cual me desenvuelvo desde los 21 años debido a mi formación previa como artista visual. El corto se propuso a si mismo como un ejercicio de experimentación, del cual pudiera sustraer una metodología de trabajo que estuviera acorde a mi realidad como artista, así como a mis inquietudes académicas. **Cuando Ya no Hay Nadie** fue una búsqueda por encontrar un modo de realizar la praxis del cine, entendiendo el cine como una forma de pensamiento donde se utilizan imágenes en movimiento, antes que una técnica de representación estética.

## HACER UNA PELICULA

### 1.1) Praxis Cine

Asumamos que hacer una película es una forma de pensar, en la cual su practica es homologable a como los filósofos trabajan con conceptos, así como los pensadores arman y desarman cuerpos de conceptos (teorías filosóficas por ejemplo), los artistas iríamos a trabajar con imágenes para desenvolver nuestras formas de pensar, en palabras del filósofo Gilles Deleuze (2003): "Hemos pensado que autores de cine podía ser comparados no solo con pintores, arquitectos, músico, sino también con pensadores. Ellos piensan con imágenes-movimiento y con imágenes-tiempo, en lugar de conceptos"(p.12)

hacer una película implica enfrentarse a como crear imágenes o en el caso particular del cine documental, como poner en relación una serie de planos-encuadres de la realidad. Es generar un orden, orden que como sabemos siempre va a contener una perspectiva del mundo. Esto es bastante obvio para quienes se han sometido al trabajo creativo y es que elegir tal o cual solución (formal o conceptual) iría en directa representación de valores, cosmovisiones e ideas preconcebidas del mundo por parte del autor. Por lo tanto no sería lo fundamental el tema a escoger para una película, si no más bien sería la forma de abordaje de dicho tema (cualquiera sea este), lo que daría el sustrato discursivo o autoral de la obra.

Este desvío de atención hacia el “modo de producción” por sobre “el que se dice” me parece de alta relevancia en el cine documental, básicamente por que el mayor enemigo de un documental es el reportaje televisivo o documental informativo, instancias de comunicación que son fácilmente digeribles, las cuales vienen con formatos preconcebidos y que tienen por objetivo fines muy distintos al hecho artístico. Es por esto que mi interés en el proceso de egreso, fue encontrar un modo de creación cinematográfica donde el problema central fueran los modos de producción y posteriormente de representación dentro de la realización de una película, por sobre trabajar tal o cual historia, personaje, idea, concepto o temática. Es útil para ejemplificar esto las nociones propuestas por Raúl Ruíz (2013) en sus Poéticas del Cine 2, cuando ve la dicotomía entre Estructura y Construcción:

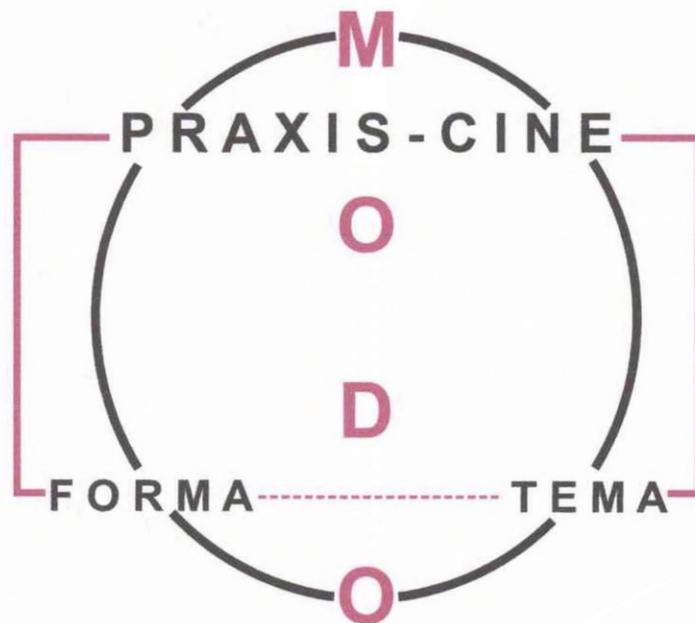
*“La "estructura" será el modelo de una película considerada como algo concluido, el conjunto de previsiones estipulado por un programa preestablecido. La estructura ya estaba allí antes de que la película se hiciera.(...) La construcción considera la obra en relación con las numerosas circunstancias que interactúan con ella durante el o los procesos que la hacen nacer”(p194-195)*

Un segundo concepto regente fue el de Praxis durante la gestación de la película, entendiendo la Praxis por la definición de la real academia española: “Practica, en oposición a teoría o teórica”. Necesitaba al terminar la película, tener algo entre las manos es decir una practica, una experiencia tangible que me permitiera entender como hacer cine con mis propias condiciones, aprender a Construir una película antes que abocarme a una estructura pre-dada. En este sentido el lograr hacer una puesta en obra, me fue más relevante que la elección del tema, iba a trabajar con lo que estuviera en mi cotidiano, con mi entorno entendiendo que el problema iba a estar en el abordaje y no en la teoría detrás del abordaje.

En esta misma línea las formas cinematográficas (tipos de plano, elección de narrador, estrategias de montaje etc...) fueron surgiendo en la medida que la película se iba armando, no fui a hacer los rodajes con ideas preconcebidas muy especifica, más bien iba dejando aparecer soluciones formales ya en la locación. Los rodajes fueron disminuidos a los menos posibles, lo más escueto y directo, me propuse no atiborrarme de material, con el objetivo de mantener una misma línea de coherencia a la hora de priorizar la realidad que me circunda, antes que salir a por historias fuera de mi territorio. El montaje continuo la misma lógica, jugando a sacar el mayor partido al material obtenido. El objetivo final era armar una película con la menor cantidad de elementos posibles, intentando en esta síntesis descubrir justamente cuales son las partes esenciales que componen una película.

Tanto Tema como Forma fueron sometidos entonces a la Praxis, es decir a encontrar el modo de hacer(ver fig.1) . Fue entender la Praxis como una caja de herramientas donde tema y forma son elementos constituyentes pero no centrales del pensamiento-cine.

Entender la practica autoral del cine, como una forma de generar una caja de herramientas, fue un concepto heredado de la teoría Deleuziana (1974), cuando este propone que: "Una teoría es exactamente como una caja de herramientas. No tiene nada que ver con el significante. Debe ser útil. Tiene que funcionar. Y no para sí mismo. Si nadie lo usa, empezando por el propio teórico (que entonces deja de ser un teórico), entonces la teoría no sirve para nada"(p1)



Para poder realizar esta praxis o caja de herramientas, tuve que establecer una primicia para ella, una máxima la cual fue: **"hacer una película posible"**. Quería probar si era posible convertir mi lugar de trabajo (en este caso el persa Biobío) en un espacio estético más allá del cliché.

De esta experimentación pude sustraer un método de trabajo el cual consistió en tres partes: primero elegir un lugar en el cual pudiera trabajar con un plan de producción mínimo, el segundo fue convertir el Lugar en un Espacio neutro donde pudiera desplegar mis intereses formales y el tercero fue armar con dicho Espacio, una narración que permitiera develar una imagen no preconcebida del lugar, como una forma de darle al espectador una mirada otra de lo que ya conoce.

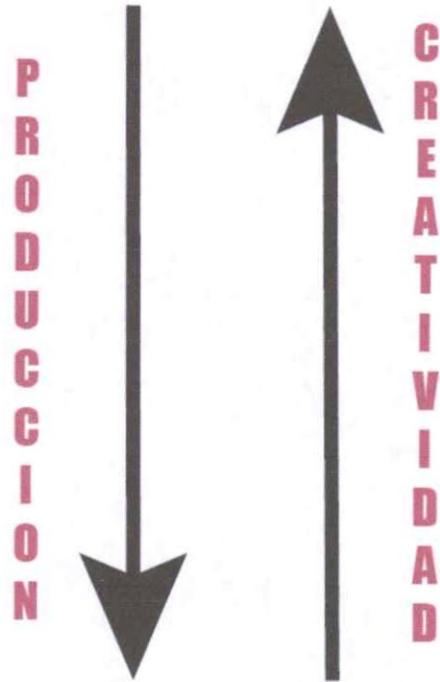
## 1.2) Menos es Más

Esta máxima original de la arquitectura marco buena parte del desarrollo del pensamiento moderno durante el siglo XX, la máxima propone que: a menor cantidad de elementos, mayor potencia del concepto central. En el caso particular de **Cuando Ya No Hay Nadie**, se aplicó esta máxima para la producción. Elegí mi lugar de trabajo como espacio de grabación.

Trabajar en el persa Bio-Bio por dos años como artista, me había permitido ingresar a un mundo bastante conocido de la cultura popular santiaguina, como es el barrio Franklin, pero mi posibilidad de estar allí de Lunes a Sábado me dio la opción de acceder a un mundo que para la mayoría es desconocido, la realidad de la trastienda del Lugar, de las dinámicas que suceden cuando no va nadie a consumir al mercado persa. El poder habitar este territorio me facilitó tomar contacto con personas que lo habitaban mucho antes que yo llegara, personas que lo había visto modificarse con el pasar de los años, este punto histórico me hizo pensar que el lugar contaba con todas las condiciones para ser filmado. Grabar el Espacio vacío fue mi primera decisión, ya que preveía en la quietud de su soledad, una imagen todavía no clisada por la cultura popular y que podía servir de base para narrar una historia.

El poder dejar mis equipos de grabación en mi taller de trabajo y realizar los estudios de locación con toda la calma del mundo, así como catastros bastante largo de posibles personajes fueron las motivaciones centrales para elegir el Tema-Lugar de mi película. Filmar el lugar donde pasaba la mayor parte del tiempo de mi vida, me permitía disminuir a lo mínimo los elementos de rodaje, así como de producción: Solo necesitaba un trípode, una cámara con un par de lentes y un micrófono. Podía un día grabar imágenes, otro día grabar audio, otro día si no me gustaba "X imagen" ir a por ella nuevamente —cuando un lugar esta vacío los cambios de un día a otro son imperceptibles—. Para las entrevistas podía hablar con la persona varias veces antes de la grabación, sin que esto fuera complejo para ellos como para mi. Lo principal es que podía grabar la película en mis tiempos muertos, así como en los tiempos muertos del lugar, solo y sin necesidad de gestionar equipos humanos, permisos burocráticos etc...

Me pareció importante ponerme en esta situación, donde la disminución de problemas de producción iba inversamente proporcional a la creación, es decir a menos dificultades de producción mayores eran las posibilidades para la creatividad.



Esta lógica de grafico invertido fue la clave que me hizo ver que el Espacio de mi película debía ser el protagonista, entendí que **Cuando Ya no Hay Nadie** debía ser una película de Espacio antes que otra cosa.

### 1.3) El Vacío Puede Serlo Todo.

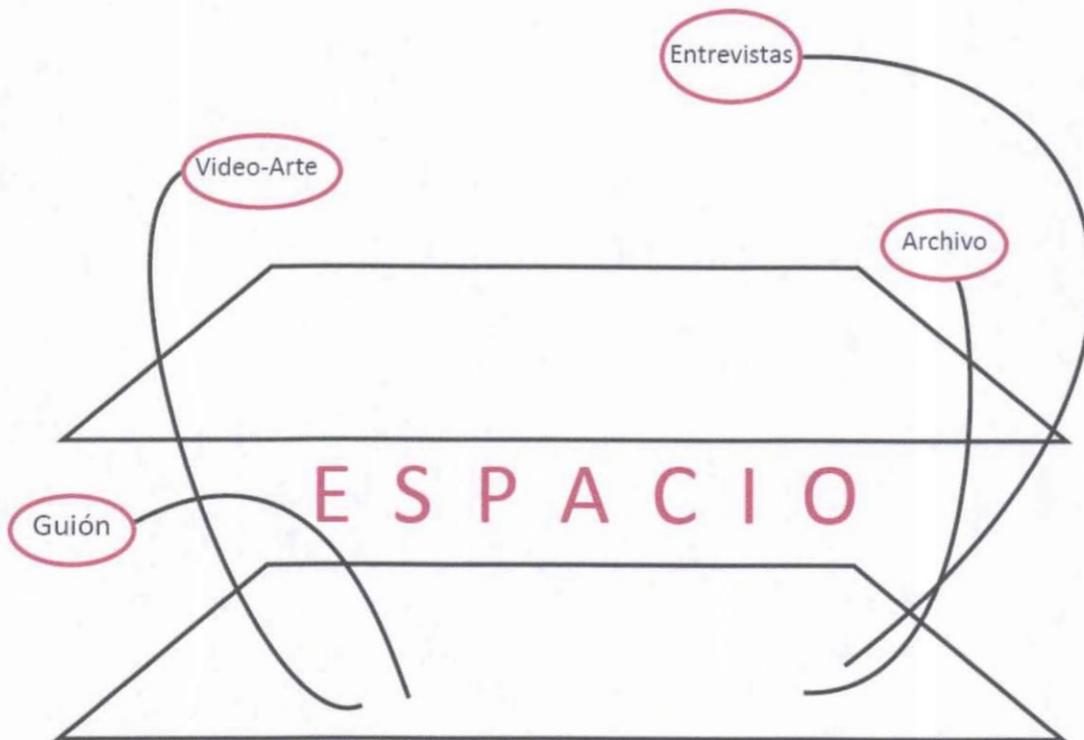


Es necesario patentar la diferencia conceptual entre "Lugar" y "Espacio", diferencia que se utiliza recurrentemente en artes visuales. Un lugar sería un espacio con carga semántica, es decir, el persa como lugar de compra-venta de segunda mano, perteneciente al histórico barrio Franklin es el Lugar. El Espacio sería el Lugar sin carga semántica, es decir en este caso la arquitectura del galpón que alberga los puestos comerciales del persa.

Abordar el Espacio entonces implica vaciar de semántica el Lugar, volver en este caso "el persa Biobío" un Espacio, para esto primero que nada tuve que jugar con aspectos formales del cine como el encuadre y la luz. Es gracias al trabajo fotográfico es que un espacio puede ser cinematográficamente narrado. Utilice planos generales y primeros planos, buscando tensionar las escalas y llevar en algunos casos a la ambigüedad las estructuras que reposan durante la semana y la noche. Trabaje con encuadres que permitieran proyectarse por varios segundos en la pantalla, encuadres que fueran composiciones barrocas y donde el espectador pudiera perderse en sus detalles objetuales -salvo en algunos planos nunca vemos seres vivos en la película-. La intención fue invertir de manera radical lo que realizan los reportajes televisivos y arrojar más sombras que luces sobre el Espacio, enfrentando al espectador de la película a imágenes que incluso podrían ser consideradas "aburridas", invitarlo a ver la atmosfera contemporánea del persa, donde su condición de mercado persa lo vuelve en los días de clausura, un espacio plagado de signos de acciones que han sucedido siempre fuera de la cámara.

Esta concepción de no comunicar, si no más bien de extrañar o confundir al espectador, bebe de lo propuesto por Giorgio Agamben (2008): "contemporáneo es aquel que tiene fija la mirada en su tiempo, para percibir no las luces, sino la oscuridad" (p.3).

En el caso del lugar "Persa Bio-bio", su oscuridad estaría dada por ese tiempo muerto que nadie ve, precisamente por que no hay nadie allí para verlo, que no es productivo económicamente. Esta operación me permitió volver la arquitectura y los vestigios del lugar en lo protagonistas de la película. Grabar el Espacio es grabar la nada, es grabar el vacío produciendo entonces imágenes permeables a que cualquier signo superpuesto en ellas encuentre una catapulta. El generar este Espacio fotográfico, permite entonces que el Persa vacío se vuelva lo equivalente a una pizarra o una cancha de juego, donde depositar todas las operaciones estéticas que se quieran. Volviendo a la metáfora de la caja de herramientas, podría decir que la caja vacía para albergar los elementos que armaran la película -las herramientas-sería el Espacio.



## Herramientas de una Practica Cinematográfica

### 2.1) ¿Qué Narrar?

Habiendo ya logrado encontrar un modo de trabajar y habiendo podido filmar un Espacio, surge el problema de cómo ordenar el material, como crear un continuo narrativo que dure 15 minutos. Es en este punto donde podemos ver que finalmente el cine documental dista del video arte, precisamente por que el documental tendría un condición narrativa, iría a develar algo de la realidad más que solo trabajarla. No basta con realizar bellos encuadres de un Espacio y concadenarlos para proyectarlos en Loop en una galería de arte – como sería el caso de una video instalación- las mismas imágenes van pidiendo ser trabajadas con otros elementos, o como diría **Ruiz**: “las imágenes que componen una película determinan el tipo de narración que la estructura, y no al revés”.

Las imágenes fueron transmitiendo el problema del tiempo, del tiempo pasado del Espacio, así como de ese otro tiempo que sucedía los fines de semana y que dejaba sus huellas en el mismo Espacio. De todo había pasado por ese galpón ya retratado, una fabrica, un mercado, la historia de un país. La forma de estructurar esa imágenes cargadas de tiempo, fue utilizando la metáfora del Ouroboros, la serpiente que se muerde la cola, alegoría universal en la historia del hombre, la cual ha sido siempre

utilizada como representación de los ciclos inmutables de la vida. Como se puede leer en una de sus representaciones más antiguas: "El todo es uno".



En este caso la serpiente que se muerde la cola sería el Espacio y todos los elementos dentro de él, seríamos los ciclos temporales que se suceden un tras otro, cambian los usos del Espacio, pero su arquitectura se mantiene.

Fue con esta noción que los planos y secuencias fueron estructurados a partir del ciclo infinito del día y la noche, proponiendo a lo largo de la película varias veces el mismo bucle. Durante el día escuchamos historias que sucedieron allí en otro tiempo y durante la noche vemos como se despliega el inconsciente. Durante la jornada diurna nos enfrentamos a un galpón aletargado que carga con sus historias, al anochecer se liberan juegos de secuencias audiovisuales, que representarían aquello que no logra ser nunca descifrado del Espacio. La persistencia en tres ciclos de esta operación a lo largo de la película, buscaba armar una estructura que en su reiteración manifestara El Tiempo del Espacio retratado, un Tiempo siempre impertérrito frente a la cámara, además de continuar potenciando el Espacio como elemento central de la película.

La estrategia cíclica fue la primera herramienta que incluí en la caja de esta Praxis-Cine.

## 2.2) Los Relatos

Llegado el punto de tener secuencias estructuradas, las mismas secuencias demandaban un relato, algo que poder incluir en ellas. El Espacio comienza a necesitar una vuelta a su condición de Lugar, ahora el proceso se invierte y es

necesario volver a dotar de relato a las imágenes.

El relato necesitaba estar acorde con la atmósfera polisémica del Espacio, al igual que las estructuras atiborradas de objetos dormidos, plantearse como una multiplicidad. Probé grabar a distintas personas que habitaban el Espacio, desembocando en tres personajes que tenían una relación particular con él, lo habían habitado en sus distintas etapas y seguían allí, de cierta manera ellos eran parte de su ciclo perpetuo.

La entrevista del documental siempre encarna un peligro, el cual es volverse excesivamente ilustrativa, era necesario hacer pasar a esta estrategia clásica del audiovisual por un proceso de remoción de clichés(Deleuze,2008). La estrategia utilizada fue nunca dejar ver a los entrevistados, no darles rostro en una estrategia de dejar su mensaje sin un emisor identificable, si se quiere leer desde una perspectiva básica de la teoría de la comunicación. El solo dejar sus voces permite nuevamente que el Espacio sostenga la película y que sus historias se fundan con las imágenes, ampliando el espectro de lecturas de estas y no clausurándolas.

Finalmente los relatos fueron instalados de manera coral, buscando que se plegaran a los ciclos de diferentes días. Al igual que la lógica del Espacio y su composición barroca, los relatos no tuvieron un orden concadenado (primero tal o cual) si no fueron instalados como fragmentos, buscando así generar una lectura activa del espectador.

Como sabemos los seres humanos tendemos a ordenar todo aquello que este disperso, intentamos darle un continuo, esto que es particularmente usado en el cine analógico, gracias al fenómeno conocido como persistencia retiniana. En el caso de los relatos sucede lo mismo, si nos enfrentamos a múltiples voces de un mismo hecho, intentaremos cotejarlas y promediarlas para armar un todo. Los relatos de Cuando Ya No Hay Nadie, buscaron ser desplegados bajo esta premisa.

La polifonía y las entrevistas en VoiceOver sin dejar aparecer a los personajes, fueron la segunda herramienta incluida en la caja de Praxis-Cine.

### **2.3) El Archivo**

Los relatos que dotaron de ritmo los ciclos de día y noche de la película, contenían siempre anécdotas y comentarios del pasado del galpón Paseo Santa Rosa. Su pasado de fabrica textil, asociada a un periodo de Chile donde la economía buscaba la producción manufacturera, estaba presente en las historias de los personajes constantemente. Ese pasado nunca fue grabado, la textil Musalem antiguamente instalada en el Espacio filmado, no había dejado salvo unas cuantas fotografías.



Este aparente problema, se convirtió en una oportunidad para desarrollar un trabajo con material de archivo encontrado, el cual fue instalado en la película como un apuesta material. Los archivos utilizados pertenecen a registros de fabricas textiles de la primera mitad del siglo XX, de partes tan disimiles como Londres Inglaterra y La Paz Bolivia. Este uso de un material de archivo que podríamos considerar impertinente, logra penetrar en la retina gracias al mismo fenómeno narrado en el punto anterior, el de la tendencia perceptual humana de dar una organización al todo. Utilizar archivos impertinentes fue una forma de escapar del material de archivo como elemento didáctico o forma de ejemplificar lo narrado. El archivo evoluciono progresivamente en su impertinencia, hasta incluir incluso la imagen de un barco saliendo del puerto de los hermanos Lumier.

Un segundo punto en el tratamiento del archivo consistió en su ingreso y salida en el ámbito de la secuencias, se trabajo en la inclusión del archivo sobre la arquitectura y los objetos encontrados durante el rodaje, como forma de fundirlo con el todo narrado, evitando tener que presentarlo como un aparte. Este juego de fundir el archivo con el Espacio, busca por una parte levantar la condición materica del archivo, proponerlo como un signo que fácilmente puede dialogar con los signos de la arquitectura.



El uso del archivo de manera impertinente y su utilización como elemento signico-material fue la tercera herramienta que incluí en la caja Praxis-Cine.

#### **2.4) La Noche**

Durante los rodajes en el galpón apareció una imagen otra, una imagen que era particularmente compleja de codificar. Esta era la imagen del galpón durante las noches. La oscuridad hacia que el Espacio se transformara de manera abrumadora, era tal la diferencia entre el día y la noche por las condiciones lumínicas, que fue necesario armar otra estructura para abordarla. En este sentido apareció una segunda película, que logro en la estructura cíclica del ouroboros ingresar a la película principal, entendiendo las noches como un aparte donde dada su falta de narrativa pero su fuerza visual, pudiera desplegarse en todo los juegos audiovisuales posibles: Proyectar en la pantalla el ruido visual del censor de la cámara desnudo frente a la oscuridad, planos erráticos, estrategia de montaje veloz, juego de espacio donde un individuo corre, imágenes de archivo manipuladas, voces de los entrevistados alteradas etc...

Esta noción de instalar una segunda película dentro de la primera, bebió de lo propuesto por Ruiz, cuando nos invita a reflexionar que: "una película no está compuesta por una determinada cantidad de planos sino más bien descompuesta por ellos: ver una película de 500 planos es ver 500 películas."(pág153)

Entender que una película puede contener varias otras, abre puertas para liberar los procesos de Construcción de una película. Como ya se ha citado a Agamben, habría una cierta condición de lo contemporáneo, en la cual el foco debería estar instalado en aquello que no se ve a primera vista, en este caso en la noche del mercado persa, imagen aun no clisada por la historia o la cultura, ya que materialmente ha sido vista por mi y algunos guardias nocturnos que la rondan como fantasmas. Este encuentro me obligo como ya se ha descrito a generar una segunda caja de herramientas que

pudo ser incluida dentro de la primera.

La posibilidad de instalar varias películas en una misma película central, fue la cuarta y última herramienta que incluí en mi caja de herramientas.

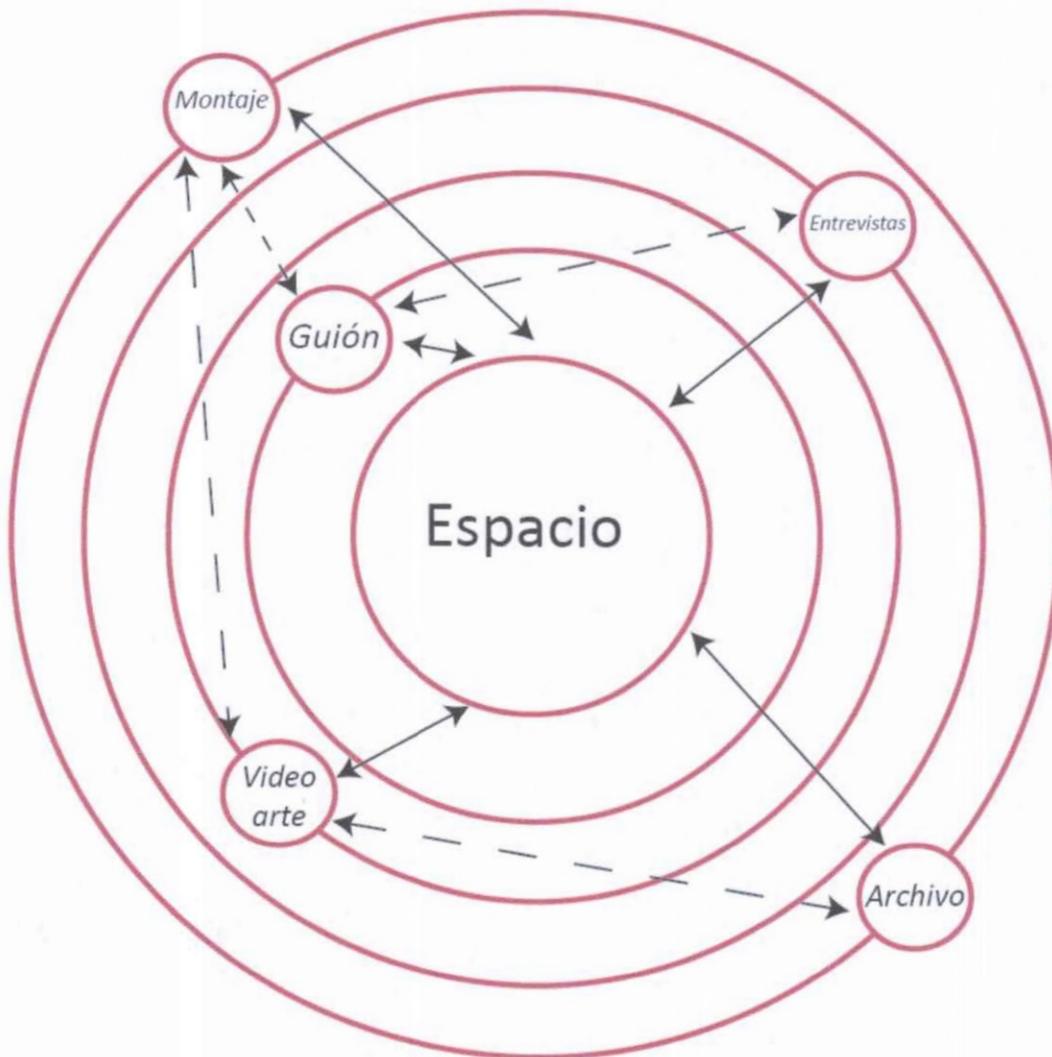
## CONCLUSIONES

A modo de conclusión me gustaría puntualizar tres elementos centrales, que quedaron en mis manos tras la realización del corto documental **Cuando Ya No Hay Nadie**. El primero sería reafirmar que un método creativo y práctico, puede funcionar desde la lógica desarticulación y posterior re-articulación de los modos ya pre-establecidos, el segundo punto sería que este juego de desarmar y reestructurar, es un sistema que siempre necesita un anclaje por más amplio que sea el sistema y finalmente como tercer punto, es que estos sistemas permiten develar imágenes y formas previamente desconocidas.

Es conocido que el sistema cultura que rige el cine de la gran industria es fordiano, en el sentido que existe una estructura que parte de la premisa, pasa por la escritura de guión, el guión se ejecuta en el rodaje para luego montar y post producir la película, incluso podríamos considerar la distribución de esta como un elemento final de la cadena productiva. Abordar esta cadena y descomponerla, para re-articular sus piezas fue lo que se realizó en el proceso de egreso del magister. La premisa surgió luego de grabar lo que tenía más cerca (mi lugar de trabajo), el guión consistió en una estructura que sirviera para soportar lo grabado, el relato del lugar fue producto de descubrimientos que se produjeron durante el rodaje y finalmente el montaje fue dándose de a poco, a la medida que el material iba apareciendo y el guión cambiando. Esta apuesta si se quiere deconstructiva, efectivamente dio resultados – la película se deja ver por 15 minutos - y me permite creer que la puesta en duda de los modelos si tiene potencial para desencadenar nuevas imágenes, en este sentido creo que el modelo de Ruíz no es errado:

*"Hay una fórmula que a muchos jefes de producción les gusta repetir: "Primero, el concepto; después, la preparación; y finalmente la ejecución". Cualquier director con alguna experiencia podría responderles: "Primero, la preparación; luego, la ejecución; luego, vuelta a la preparación; ejecución, preparación, nueva ejecución y, finalmente, concepto". A lo que yo agregaría: "Primero, un tejido provisorio de imágenes apetecibles (que den ganas de ser vistas, de encarnarse en paisajes y gente); luego, la descripción por escrito; luego, pre-ejecución, ejecución intuitiva, corrección del plan estructural y, por fin, ejecución definitiva, donde se mezclan el rodaje y el montaje" (pág.197)*

El sistema anteriormente mencionado me permitió como ya se ha descrito, generar mi caja de herramientas, producto de la utilización del Espacio como elemento aglutinador. Creo tras realizar el corto que finalmente todo es posible de desarticular para revisitarlo, entenderlo y volver a componerlo, en este sentido **Cuando Ya No Hay Nadie** finalmente tuvo su eje central en el Espacio. Si hubiera que graficar este sistema que propongo, sería homologable a como funcionan los átomos. Rodaje con tomas de larga duración del espacio, uso de un guión cíclico, trabajo con material de archivo y apuesta audiovisuales experimentales como las usadas durante las secuencias nocturnas, operarían como electrones, mientras que El Espacio sería el núcleo del átomo. Los elementos de la caja de herramientas circundan el elemento aglutinante, si no se pierden en gestos vacíos o inútiles, pueden acercársele o alejarse todo lo que alcancen e incluso traslaparse, pero siempre deben mantener un hilo hacia el centro (ver fig.4)



A modo conclusión de este proceso me gustaría proponer la idea de que establecer operaciones de carácter estético, las cuales logren plantear imágenes otras, en específico en el cine documental imágenes de realidades que no han sido todavía convertidas en clichés, tiene una carga inminentemente política. En el caso de **Cuando Ya No Hay Nadie**, mostrar ese otro lado del persa bio-bio - un lugar reconocido por el ruido de su trapicheo- como un espacio de silencio, donde algunas pocas voces todavía tienen algo que decir justamente de su Espacio, es de alguna manera volver levantar un espacio de resistencia.

Para lograr esa resistencia hay que recurrir necesariamente a otros modos de producción, que permitan levantar esas imágenes, si solo se queda en el contenido sin contemplar el modo, no se produce un cambio de sensibilidad o de foco. Para esto es necesario instalarse en los espacios de oscuridad como mencionaba Agamben, en aquello que no vemos para generar nuevas reparticiones de lo sensible como diría Rancier: *“la política consiste en reconfigurar el reparto de lo sensible que define lo común de la comunidad, en introducir sujetos y objetos nuevos, en volver visible aquello que no lo era y hacer que sean entendidos como hablantes aquellos que no eran percibidos más que como animales ruidosos”*

Finalmente me gustaría a modos de palabras finales, plantear que el sistema propuesto para **Cuando Ya No Hay Nadie**, es un sistema que se creó para esta película, espero en mis próximos trabajos volver a generar nuevos sistemas, para develar otras imágenes, con la firme convicción de que ninguna imagen es la última.

## **Bibliografía**

AGAMBEN. G, (2008) *¿Qué es lo contemporáneo?*

DELEUZE . G (2003), *La Imagen-Movimiento*, Barcelona: Ediciones Paidós

DELEUZE. G ( 2008), *El Concepto de Diagrama*, Buenos Aires: Cactus

DELEUZE & FOCAULT (1974) , *Intelectuales y el Poder* , recuperado de:  
<http://www.medicinayarte.com/img/Foucault%20y%20Deleuze%20Intelectuales%20y%20el%20poder.pdf>

RUÍZ. R (2013), *Poéticas del Cine*, Santiago: Ediciones UDP

Rancier. J (2009), *La división de lo sensible. Estética y política*, recuperado de: <http://www.centroestudiosvisuales.cl>

## INFORME OBRA DE GRADO

Nombre alumno(a)	Ricardo Lagos Miranda
Título del proyecto	“Cuando ya no hay nadie”
Nombre profesores(as) evaluadores(as)	Pamela Pequeño de la Torre
Evaluación	7.0

La obra “Cuando ya no hay nadie” nos propone una exploración, un viaje a un espacio en el que confluyen diversas temporalidades, narrativas y tratamientos formales.

Voces presentes, voces que rememoran el pasado y otras que proyectan un futuro posible.

*Gracias a Dios nunca falta para comer... es lo más importante en la vida.*

Con una propuesta de diseño sonoro creativa y arriesgada que construye sonoridades recogiendo el registro directo de voces, ambiente y efectos en la fabricación de melodías alucinatorias que se revelan en ese lugar cuando ya no hay nadie.

Cuando esos corredores están vaciados de personas es cuando emerge una memoria que el documental restituye. Aparecen los recuerdos y fragmentos de un pasado desconocido. Junto a los fantasmas que no desean ser atrapados por el lente. Resabios de otros tiempos que rememoran y encarnan los relatos de los protagonistas en cuerpo ausente.

Los galpones tienen guardianes quienes son los que finalmente hablan (o están) pero no figuran dentro del encuadre. Este construye más que nada el espacio y sobretodo, el vacío, logrando su cometido estético y sensible. Mediante composiciones de planos donde prima la distancia, la superficie, la observación, con una fotografía que pone atención en los claros y oscuros de las imágenes.

El documental decide no dotar de sentido ni visibilidad a lo que hay más allá de la puerta de hierro, la que marca como frontera de su territorio.

Las imágenes contemporáneas se mezclan orgánicamente con el archivo buscado o encontrado, que evoca y refuerza ficticiamente el pasado industrial de los galpones. Se agradece que brinden más textura y sentidos que información.

El montaje reúne los tiempos, materiales, voces y sonidos en un todo orgánico. Logrando ritmos a veces pausados y otros, vertiginosos durante la pesadilla nocturna. La estructura es circular, sin embargo, su conclusión no replica exactamente el inicio, lo que marca una digresión en la reiteración. Finaliza en la noche con los únicos planos que trasgreden la frontera establecida, situándose en el afuera del espacio donde el ciclo continúa.

Nombre profesor: Pamela Pequeño de la Torre

Firma:

Fecha:



## INFORME OBRA DE GRADO

Nombre alumno(a)	Ricardo Lagos Miranda
Título del proyecto	Cuando ya no hay nadie
Nombre profesores(as) evaluadores(as)	Javier Mateos-Pérez
Evaluación	6,6

La obra de grado "Cuando ya no hay nadie", del estudiante Ricardo Lagos Miranda, es un trabajo que busca recuperar la historia y explicar la situación actual de uno de los galpones que se encuentran en la zona del mercado Persa Bío Bío, situado en la ciudad de Santiago. En concreto, se trata de la antigua fábrica textil: Tejidos Musalem S.A., que posteriormente albergó una empresa importadora de telas y actualmente sirve como lugar de trabajo, talleres y almacenes.

Se trata de un mediometrage documental, que propone una voz experimental y personal, donde plantea al mismo tiempo el realismo, instalado desde detrás de la cámara y aportando imágenes, y a la vez la abstracción, interviniendo mediante recursos técnicos que aluden a un posicionamiento menos literal y más poético.

El trabajo del estudiante plantea, desde el comienzo, una tesis que, anclada desde el título, tiene que ver con el paso del tiempo. Esto se evidencia con el uso de un plano significativo en el documental, que aglutina la centralidad de un reloj de fichador, escoltado por dos afiches de la citada empresa. Uno muestra una fotografía del espacio objeto de trabajo, y el segundo enseña con mayor detalle un ejemplo de la maquinaria con uno de los trabajadores de entonces (aparentemente, don René, a quien más tarde, alude una de las voces en off). El reloj se antoja como uno de los símbolos del relato, respaldado además por una de las voces que dice que, a pesar de que hace tiempo que ya no ocupa plenamente su función, aún sigue dando la hora de forma correcta -gracias a la ayuda de una persona que cuida de su mantenimiento-. Además, el reloj (o, mejor dicho, su sonido) se emplea como elemento que aporta ritmo a la narración gracias al sonido del secundero que sirve como metrónomo para ir montando los diferentes planos.

En paralelo se describe la historia del recinto por medio de voces en off. Se recurre a personas que trabajan o trabajaron en el lugar, y que describen el espacio desde su conocimiento y experiencia. A la vez, las imágenes nos describen con planos fijos ese

mismo lugar en la actualidad, convertido en almacén, con decenas de bodegas y poblado por objetos y más moradores (personas y, sobre todo, animales: gatos, peces, paloma, perro) que ocupan el lugar. Además, también se inserta material de archivo que remite a la época pasada y que describen parte de las actividades y funciones que se desarrollaban en el lugar, lo que se convierte en un acierto, puesto que apoya con imágenes a la narración que escuchamos y le otorga cierta verosimilitud al relato.

Es en este punto (a los 10 minutos, aproximadamente) cuando el documental comienza a insertar algunas imágenes que le dotan de una impronta particular. Por ejemplo, el plano del ventanal donde se proyectan en varios vidrios en paralelo algunas de las imágenes de archivo. También llaman la atención las imágenes antiguas montadas marcha atrás creando un efecto de extrañamiento en el espectador.

Después del testimonio del último trabajador de la empresa textil, aparece la observación del lugar en la noche, y con ella aparece la distorsión. Sonidos psicofónicos, parafonías, sonidos que recuerdan el ruido de la maquinaria que debió de funcionar en la fábrica. Estos ruidos van acompañados de luces de colores; imágenes electromagnéticas; planos fijos del lugar oscuro, contrastado con espacios iluminados que, en ocasiones, albergan figuras humanas encapuchadas que aparecen y desaparecen del encuadre, a modo de espectros que podrían aludir al pasado humano del espacio; fotogramas de archivo del lugar, pero esta vez alterados, negativizados, girados, quizá aludiendo de nuevo a las actividades allí realizadas en otro tiempo. Planos inestables, con uso constante y súbito del zoom y cambios en el valor de plano de la misma toma; repeticiones de partes de los testimonios; planos desde el interior hacia la calle, etcétera, que finalizan este segmento con las imágenes electromagnéticas que nos devuelven a otro de los planos significativos del documental, la chimenea industrial que no para de rotar, como símbolo de un eterno movimiento que parece erigirse como la señal del ciclo eterno de las cosas (sugeriría trabajar más este punto, si es que es esa la intención).

En este aspecto, el trabajo cumple de forma coherente, creativa e interesante un objetivo que a veces parece trascender el espacio localista del Bío Bío, para convertirse en una idea más universal, que podría ser cualquier parte y que remite al ciclo eterno de las cosas.

A partir de este momento (minuto 14) -que parecía propicio para finalizar el relato- se insertan de nuevo tres testimonios. Dos que nos devuelven la imaginación al pasado, en contraste con las imágenes que nos muestran otra vez la actualidad del espacio. Y, después, se acompaña otro testimonio -el del principio, que ahora quiere morir en el Persa, si no encuentra antes una casa en Chiloé- (revisaría esto, junto con el empleo

del plano de la bandera, que le puede restar a esa voluntad de contar lo universal desde lo local) que introduce una serie de ideas: la de morir, la de la cultura, la del Persa como locación más amplia que el galpón Musalem, que quizá dispersen y no concretan el cierre del relato. También se percibe reiterativo, de nuevo, el empleo del segmento nocturno (casi con los mismos elementos formales) y, finalmente, uno como espectador se pregunta por el aporte a la historia de la repetición del elemento mágico.

Nombre profesor: Javier Mateos-Pérez

Firma:

A handwritten signature in black ink, appearing to be 'J.M.P.', written in a cursive style.

Fecha: 19 de diciembre de 2018



## INFORME OBRA DE GRADO

Nombre alumno(a)	RICARDO LAGOS
Título del proyecto	CUANDO YA NO HAY NADIE
Nombre Profesor Guía	CARLOS FLORES DELPINO
Evaluación	6.5

El documental *Cuando Ya no hay nadie*, despliega un proceso de prueba y reconocimiento de materiales audiovisuales y de mundo, que le permite congeniar tradición, tecnología y reflexión contemporánea.

Como un niño que explora modos de decir y de pensar, tomando y abandonando lo que logra articular, Ricardo Lagos vuelve a mirar el espacio que ha frecuentado estos últimos años y a reconstruirlo. Lo que busca su documental es multiplicar las líneas de sentido que las imágenes de un galpón vacío tienen, y que el registro documental convencional sujeta.

Filmado en base a planos fijos ( hay un solo paneo) y con la cámara en trípode, este documental articula espacios y momentos banales, superficies vaciadas de su actividad basal, a partir de las cuales organiza memoria y sentido.

Lagos explora sus capacidades técnicas, perceptivas e imaginativas, para desarrollar al máximo las potencialidades de lo ordinario –lo que está en el orden de las cosas– y de este modo hacer emerger , desde allí, lo extra ordinario, lo que se desvía de la convención.

Utilizando la imaginación como una fuerza constructiva, el documental logra crear nuevos trayectos posibles, a partir del registro, montaje y sonorización de espacios en descanso. Retoma lo vacío –espacios de depósito, lugares donde se guardan las cosas– para deformar, torcer, borrar y combinar la base original que espectaculariza cada fin de semana esos galpones, reinstalándolos en una condición movediza y equívoca.

Cada espacio oculta un rastro, un indicio que este documental intenta interpretar fabulando una gramática con la que reinventa los momentos débiles de los lugares que registra.

De este modo, el documental *Cuando Ya no hay nadie* huye del afán de plenitud, y asume la posibilidad de fracaso como un componente natural y victorioso de toda experimentación.

Nombre profesor: Carlos Flores Delpino

Firma:

Fecha: