

**La búsqueda del tiempo perdido**



Facultad de Arquitectura

Carrera de cine



*“Los cineastas escribimos A para grabar B”*

Sergio Navarro

## **Memoria de título**

Proyecto “Penumbra”

Por Matías Silva

## Ficha Técnica

Asistente de dirección: Mauricio Campos

Director de diseño sonoro: Benjamín Carvajal

Asistente de sonido: Alejandro Catalán

Postproductor de sonido: José Bahamondes

Director de fotografía: Tomás Toledo

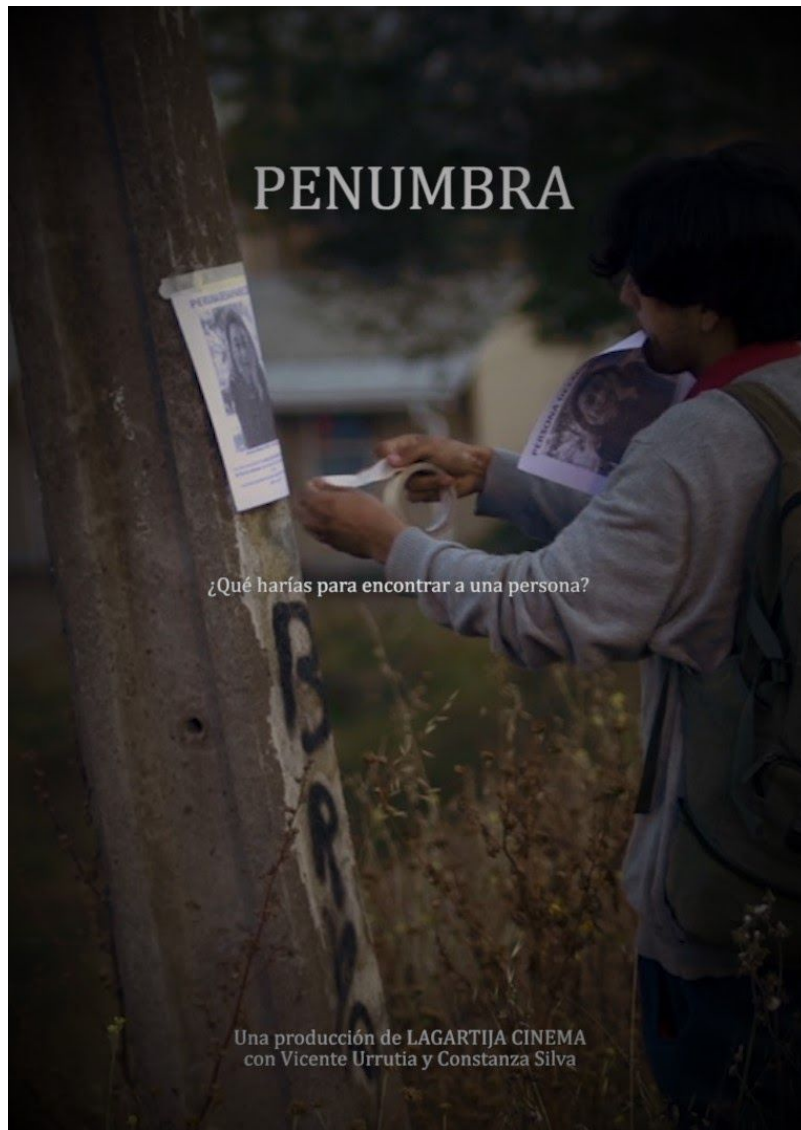
Asistente de fotografía: Matías González

Reparto: Vicente Urrutia y Constanza Silva

Guionista, locacionista, productor, director, arte, cámara,  
montajista, catering y postproductor de imagen : Matías Silva

I

El cortometraje



## El Proyecto

Últimamente he adquirido la costumbre de escribir en papeles sueltos, a modo de fragmentos, quizás, por falta de una libreta. Incluso, ahora que ya tengo una, no he abandonado la escritura fragmentaria, sobre todo cuando se trata de un proyecto, por lo que me tomó tiempo comenzar a desarrollar esta memoria en un solo documento. Cuando comencé el proyecto *Penumbra* tenía claro dos cosas: que fuera una película que abordara la problemática del tiempo y los recuerdos y que, por lo tanto, estuviera fragmentada. Si bien el tema principal de la película claramente son las desapariciones de personas en el sector de Playa Ancha -y la búsqueda de éstas por sus familiares, lejos de todo apoyo gubernamental, en una especie de constante desolación y estado de angustia producto de la incertidumbre sobre el paradero de sus personas queridas- siento que es sólo una excusa: un argumento con posibilidad de desarrollo para abordar las ideas del tiempo, los recuerdos y los fragmentos.

Fue el maestro Sergio Navarro quien una vez dijo: “*Los cineastas escribimos A con el objetivo de grabar B, y lo que no entienden la mayoría de los cineastas es que escribimos A para grabar B*”. En el

sentido de aquella expresión, el proceso del proyecto es similar, la escritura del argumento es la excusa para explorar aquello que está antes, entre y más allá de lo planeado, incluso en la búsqueda de este “B” he tenido que agregar secuencias que no estaban pensadas en el guión, es decir en “A”. En consecuencia, si bien el proyecto está cada vez más cerca del corte final que se escribió a inicio de año, y que responde a las intenciones y deseos presentados en el pitch, me sorprende gratamente ver diferencias destacables entre el primer borrador o maqueta audiovisual y este producto pronto a terminar.

Charli es un personaje marginal que está obsesionado con encontrar a las personas que están desapareciendo desde el extravío de su hermana Catalina. En él, está materializada la idea de la angustia, consecuencia de la incertidumbre sobre el paradero de su único familiar. En su día a día el personaje se enfrenta al recuerdo y se alimenta de él, de una imagen que ya no existe más que en su memoria, de fragmentos que componen su realidad.

Charli pasó meses internado en el hospital psiquiátrico de Playa Ancha por sufrir crisis maniaco-depresivas. Fue en ese período que ocurrió la desaparición de Catalina, quien iba a visitarlo a diario. Las consecuencias de enfrentarse a la realidad, luego de haber

estado internado, se reflejan en su obsesión con las personas extraviadas en el sector de Playa Ancha, en el haber memorizado todas las informaciones y descripciones de sus carteles, además de guardarlos y llevarlos dentro de una carpeta con la foto de su hermana. Ahora si bien en la última edición varias de las acciones antes mencionadas no quedaron, siento algo hay de ellas aún en la atmósfera del cortometraje, ya sea a través de sus locaciones, del personaje o en su mismo discurso, existe allí una esencia de lo *marginal*.

## Referentes y motivaciones



El circo -entendido como la idea de montar un espectáculo- y la explotación del dolor y el sufrimiento ajeno, por parte de diversos “matinales” de la señal abierta de la televisión nacional, son reflejo del tipo de sociedad que habitamos y el tipo de historias que consumimos. El interés siempre ha sido plantear la otra perspectiva, el otro punto de vista: alguien a quien sí le afecta, alguien que no es indiferente, pero en lo absoluto victimizando su persona, sino que explorando sus pensamientos, sus memorias, es decir, sus fragmentos. La idea de los fragmentos lo asocio directamente al modo en que recordamos, ya sea a través de un sonido o de una imagen, como un fotograma en una película. En el supuesto de que desapareciera un ser querido, las experiencias que acumulaste con esa persona, es decir todas aquellas memorias juntos, serían los fragmentos a los cuales te aferrarías para mantener presente la idea de aquello que ya no está, que desapareció. Reitero el interés por encontrar y desarrollar en el proyecto un ritmo de fragmentos, de momentos, los que, en verdad, ahora que lo pienso, son casi todas las películas.

Cuando presenté el proyecto tenía una serie de referentes que fui conociendo y adquiriendo a través de la carrera. El NCL y el Nuevo cine chileno, la obra teórica de Ruiz y el cine ensayo por nombrar algunos. Pero lo que realmente me ayudó al momento de

materializar la idea del proyecto, fue la transgresión de ficción y documental propuesta en la idea de un cine marginal, presente en películas como *Huacho* (2009) del director Alejandro Fernández Almendras y *Naomi Campbell* (2010) de Camila Donoso y Nicolás Videla. La primera por la marginalidad territorial, económica y de relato, además de su trabajo fotográfico, el uso de luz natural, la inestabilidad de la cámara, el registro de manera realista, la idea de las secuencias sin cortes -que desde primer año puse en práctica-, la cercanía que lograba la cámara con los personajes y la narración por arcos. La segunda por la marginalidad de su personaje, la problemática del cuerpo (Charli busca un cuerpo que ya no está) y el uso de material de archivo estilo documental, recurso y estética que se utiliza en los videos de Catalina y al final del cortometraje cuando Charli graba una de sus reflexiones. El hallazgo de los videos de su hermana luego de meses de su desaparición son la recompensa a su constancia, pero su contenido ocasiona consecuencias irremediables para el personaje, abriendo heridas, dejando más preguntas e impulsando una decisión que el personaje de Charli ha pensado por mucho tiempo.

## **Transgresión de las fronteras entre ficción y documental**

El documental es un montaje cinematográfico de imágenes visuales y sonoras propuestas como reales y no ficcionales. El film documental intenta principalmente restituir las apariencias de la realidad, mostrar las cosas y el mundo tal y como son (Aumont y Marie: 2015, 67), mientras que la ficción es una forma de discurso que hace referencia a personajes o acciones que sólo existen en la imaginación de su autor y luego en la del lector/espectador. De manera más general es ficción todo lo que se inventa como un simulacro (Aumont y Marie: 2015, 96).

Con el desarrollo de la cinematografía y, en consecuencia, el desarrollo de la teoría cinematográfica, los límites entre el cine documental y el cine de narrativa han sido puestos en cuestionamientos, manifestando que las fronteras entre ficción y documental no son herméticas y varían considerablemente entre épocas y producciones, además de considerar que toda película posee una construcción de universo y narrativa, a la vez que funciona como un documento, como el retrato de una época.

Se plantea que tanto el cine de narrativa como el cine documental responden cada uno a determinados aspectos de lo real. Esta afirmación implica un cuestionamiento a la dicotomía documental/ficción llevada a cabo durante años por la tradición cinematográfica:

“Veremos cómo toda película participa a la vez de los dos géneros. Ello explica que haya algo de cierto en estas dos grandes reclamaciones, aparentemente contradictorias, que dicen que «toda película [debe ser] una película de ficción» (Metz, 1975: 31), y, por otra parte, que «toda película de ficción [deba poder] (...) considerarse, desde cierto punto de vista un documental» (Odín, 1984: 263). De hecho, lo que permite que un género le tome la delantera al otro es la lectura del espectador” (Jost y Gaudreault: 1995, 39).

El traspaso de la frontera entre las imágenes documentales y las imágenes de ficción, se puede apreciar en diversos géneros como el neorrealismo, el falso documental, el documental falso, el mockumentary, además de diversas producciones pertenecientes a las nuevas olas de los 60' y cines periféricos de los 80'-90', que trabajaron nuevos realismos y pusieron en duda de la verosimilitud

como lo ejemplifica el reconocido film *Close Up* (1990) de Abbas Kiarostami.

La transgresión de las fronteras entre ficción y documental pone en cuestionamiento la verosimilitud de las imágenes, las cuales por años de tradición fueron divididas entre imágenes reales e imágenes de ficción, lo cual condiciona al espectador/a a adquirir una postura de mirada preconcebida

Pero los estos géneros nacidos de la transgresión, ¿ Son idénticos o similares? En algunos aspectos sí. Claramente en todos ellos existe una conciencia de los códigos narrativos y documentales, y sobre cómo el uso o desuso de ellos alteran y construyen la realidad de una película y la idea de lo verosímil, posicionándonos a los espectadores/as dentro de una ambigüedad <sup>1</sup>

La posición de duda, a las que nos invitan las imágenes producidas más allá de las fronteras entre documental y ficción, se puede diferenciar desde las intenciones autorales, puesto que el uso de

---

<sup>1</sup> Al respecto véase Josep Lluís Fecé, en VV.AA., *Imágenes para la sospecha. Falsos documentales y otras piruetas de la no-ficción*, Barcelona, Editorial Glénat, 2001.

los códigos y construcción de lo verosímil varía dependiendo del objetivo de cada película:

“Por ello diferenciaremos un tipo muy concreto de falso documental – el llamado en inglés *mockumentary* (de *mock*: burla)- de documentales falsos, que engañan con la intención de intoxicar, o de las obras que todos conocemos de Buñuel o Flaherty, cuyo recurso a la ficción es parte estratégica de su propuesta. También los diferenciaremos de los docudramas, en los que se utilizan actores, guiones y escenarios con la presunta legitimidad de reconstruir unos acontecimientos ciertos y documentados con profusión por diversos testimonios; y de las evidentes ficciones construidas en un estilo documental” (Torreiro y Cerdán: 2005, 90).

En ese sentido la utilización de imágenes ambiguas en el cortometraje *Penumbra* no tiene por objetivo engañar a la audiencia, sino más bien posicionarla desde el punto de vista de <<*esto está pasando, es real y a ti te puede pasar*>>. Si la película se presentara inmediatamente como una ficción, pienso que el interés hacia el personaje de Charli y su búsqueda, y por lo tanto hacia el resultado final de la película, serían muy diferentes.

Pascal Bonitzer establece puntos de encuentro entre el documental y la ficción, afirmando que el espectador solo ve fragmentos de realidad, puesto que la misma se encuentra intervenida y manipulada desde el momento mismo en el que es registrada o sea, desde el momento en que una cámara captura y registra algún aspecto de la realidad, esta se ve intervenida y, en consecuencia, manipulada. Por ende toda película, independiente de la dicotomía ficción-documental, representa un grado de intervención de la realidad que intenta representar, por lo que toda película de ficción tiene algo de documental y todo documental conlleva una narrativa y puesta en escena.

“En efecto toda la relación del cine con la realidad está envenenada. Lo está en dos sentidos: de la pantalla hacia el público (la realidad está troncada, deformada) y de la cámara hacia los sujetos” (Bonitzer: 1982, 85).

Si asumimos lo anterior como verdad ¿se encuentran el documental y la ficción condenados a una representación troncada de la realidad?, ¿es posible realizar una representación del mundo, como si se tratara de un doble?, ¿posee el cine de ficción un grado de representación de la realidad?, ¿existe un cine documental que capture la realidad a imagen y semejanza?

Respecto de la función de la imagen cinematográfica -ya sea de documental o de ficción-, Casimiro Torreiro y Josexto Cerdán en el texto *Documental y vanguardia* se refieren a la idea del cine como representación:

El cine es mucho más que una técnica destinada a «reemplazar el mundo exterior por su doble» como demuestra claramente el desarrollo histórico de sus dos corrientes principales, la documental y la narrativa, cuando se observa con detenimiento. Pero es que, además, el propio documental, si hubiera querido ser estrictamente fiel a sus presupuestos mitológicos, según los cuales estaba destinado a plasmar la realidad tal cual es, no sólo hubiera tenido que ser anticinematográfico, es decir, antiestético, sino incluso antidocumentalista (2005, 111).

Queda claro que la realidad fílmica difiere de la realidad que habitamos, en el sentido del tiempo y el espacio: la proyección representa diversas locaciones y saltos temporales, mientras como espectadores nos encontramos sentados de tiempo continuo en el interior de una sala oscura. Lo que está en cuestión es la percepción de la realidad y su representación dentro de un filme, es decir, el grado de verosimilitud que presente. Metz indica que

todos los aspectos que podemos apreciar en el interior de una película se encuentran en el marco de lo posible, es decir, que lo consideramos como algo potencialmente verdadero:

“Lo verosímil es algo que no es lo verdadero pero que se le parece: es aquello que se asemeja a lo verdadero sin serlo. (...) en la vida cotidiana, se emplea «verosímil» para calificar un grado de posibilidad lógica que se sitúa entre lo «posible» y lo «probable»” (Metz: 1963, 262).

Durante los primeros años del siglo XX la idea de documento y verosimilitud que se le atribuye a la imagen movimiento -en su sentido de registro fidedigno de lo real, la idea de objetividad de la máquina y el proceso fotoquímico- no será puesta en cuestionamiento. La discusión comenzará cuando algunos pensadores busquen otorgarle al cine, un espacio dentro de las bellas artes, en donde para conseguirlo pondrán en cuestionamiento la idea de verosimilitud y el registro objetivo de realidad (ya que a fin de cuentas es el realizador cinematográfico quien utiliza las herramientas de la máquina), apelando a que la imagen-movimiento se encuentra limitada por el cuadro, la bidimensionalidad de la pantalla y la proyección, en donde lo que finalmente queda como resultado es un registro

-técnicamente- fidedigno de la realidad y un tiempo pasado que es proyectado en un tiempo presente. En consecuencia: una reproducción de un tipo de realidad a través de las imágenes, lo que guarda cierta relación con las otras artes y su modo de imitación. El cine se asemeja a la pintura, la música, la literatura y la danza en cuanto a que es un medio que se puede utilizar para reproducir la realidad y producir resultados artísticos (Arnheim: 1986).

Durante los primeros años del siglo XX habrá un aumento en la teoría cinematográfica, la cual abarcará desde diversas disciplinas el paradigma de la imagen. La llegada del cine sonoro y con ello un aumento en la realidad de reproducción y en el modo de reproducción de la misma realidad, pondrá en cuestionamiento antiguas teorías y producto de relecturas, interpretaciones y nuevos planteamientos, las imágenes cinematográfica buscarán a través de nuevos realizadores distanciarse de la imagen artística y abogar por una imagen realista.

La concepción naturalista del cine hollywoodense que tiene por objetivo recrear a través de la preparación detallista y perseverante en los estudios una idea de realidad o naturalidad y que se irá potenciando y perfeccionando con los modelos de construcción de

la narrativa y el relato, ya sea a través de las estructuras clásicas (como el viaje del héroe) o del desarrollo de reglas de orden técnico (la idea del eje en una conversación entre dos personajes, el *raccord* o continuidad, el *decoupage*, etc.) será puesto en cuestionamiento por diversos realizadores (especialmente fuera de los Estados Unidos) luego de los conflictos y consecuencias de las dos guerras mundiales, en donde la idea de naturalidad o falsa construcción de una naturalidad no será suficiente para la reproducción de un mundo devastado.

En la visión de Kracauer (que es la que más considero al momento de enfrentar un proyecto y creo se refleja en *Penumbra*) la función del realizador cinematográfico es leer correctamente la realidad y su medio expresivo, para estar seguro de emplear las técnicas apropiadas sobre los temas apropiados. Kracauer piensa en el cine como en un instrumento científico, creado para explorar algunos particulares niveles o tipos de realidad (Andrew: 1993).

## **Cine de la marginalidad**

La representación de una realidad marginal, ha sido un tópico en las realizaciones latinoamericanas a lo largo de la historia, claro

está, porque en Latinoamérica existe marginalidad social, económica, política, étnica y de género. En las imágenes producidas en los filmes latinoamericanos existe un intento constante por poner en diálogo a los individuos, con las condiciones de pobreza y exclusión que caracterizan a nuestras sociedades desde del colonialismo (León: 2005, 24). El cine de la marginalidad se remonta a los nuevos cines de los años 60', que en Latinoamérica tiene gran repercusión y producción durante los años 70' a través de movimientos como el Nuevo Cine Latinoamericano o el Cinema Novo (León: 2005, 24).

La actitud de estos nuevos cines no se expresa sólo en la producción de filmes, sino también en el desarrollo de una problematización teórica sobre la realización cinematográfica. Los nuevos cines realizan una búsqueda y resignificación de la identidad territorial con objetivo de manifestar y desarrollar problemáticas que afecten a la sociedad tercermundista en contraposición a los cines extranjerizantes -esencialmente narrativos- que abordaban tramas y conflictos distantes de la realidad local. Manifiestos como "Hacia un Tercer cine" (1969) del grupo Cine Liberación o "Por un cine imperfecto" (1973, Julio García Espinoza) dan cuenta de ello, promoviendo una actitud consciente y activa sobre los modos de representación, la

necesidad de un trabajo sobre lo social y la búsqueda de una cinematografía propia, la cual respondiera a las necesidades y condiciones propias de la realidad Latinoamericana.

“El cine Nuevo es aquel que tiene por finalidad despertar la conciencia del espectador respecto del medio en que vive y de los problemas sociales que este medio tiene. Por lo tanto, es un cine social. Por contraste, el cine Viejo es aquel que busca la evasión del espectador del medio. Es un cine netamente individualista. Con el cine Nuevo el espectador adquiere noción de su idiosincrasia, mediante su real exposición, desmitificando una serie de lugares comunes respecto de su nacionalidad y su país. El cine Viejo todo lo mistifica, provocando el engaño del espectador; el que cree vivir en un país de excepción y sin problemas” (Francia: 2002, 46).

Como el nuevo cine se opone por contraste al cine viejo (tradicción de los grandes estudios), su modo de representación no podía ser el mismo. El cine nuevo también busca formas nuevas de expresión y de comunicación con el espectador a través de un nuevo lenguaje (Francia: 2002, 47). En consecuencia, una serie de producciones realizadas durante ese período toman distancia de la

reproducción de arquetipos y construcciones narrativas de los grandes estudios.

“¿Cuál es la novedad que presentan este conjunto de filmes? A partir de la aparición de esta constelación de obras se abre un nuevo campo discursivo en el cine latinoamericano que propone una discontinuidad en los parámetros bajo los cuales se producen las obras fílmicas. (...) Plantea una ruptura con los objetos, los temas, los conceptos, y el tipo de enunciación que caracterizó al Nuevo Cine Latinoamericano” (León: 2005, 30).

La mayoría de los directores del NCL plasmaron en las pantallas problemáticas sociales, buscando revolucionar la realidad nacional a través de su arte, mediante estos eventos forjaron lazos de unidad entre ellos, que les permitieron generar nuevas estrategias en pos de la liberación económica y cultural de las naciones de la región.

La vinculación de las temáticas con la serie social y política, la centralidad de un nuevo tipo de personaje compuesto por figuras como el campesino, el trabajador urbano y el indígena, el rechazo a las influencias foráneas a favor de un mayor anclaje en las problemáticas de índole nacional, y el uso de escenificaciones naturales en detrimento de las escenificaciones

realizadas en grandes estudios, junto a la presencia de actores no profesionales (Flores: 2013, 84).

La representación de la marginalidad social significa poner en evidencia aquello que de una u otra manera se pretende ocultar. Lo marginal y lo periférico no forman parte de la escena pública ni del ideal de discurso nacional. Promovido por las figuras de poder, lo marginal es invisibilizado, inclusive los espectadores de la masa trabajadora de la década de los 70' se negaban con vergüenza a identificarse y reconocerse en las representaciones acerca de la pobreza y la exclusión realizadas por el cine. Al respecto:

“El Cine de la Marginalidad hace de los huérfanos, de los olvidados, de los desempleados, de los delincuentes sus personajes principales. El cine de la marginalidad reintroduce en la escena pública aquellos «sujetos incompletos» negados por el discurso de la modernidad y genera el «retorno de lo reprimido» por el orden social y cultural” (León: 2005, 13-33).

El desarrollo de la representación de la marginalidad durante los años 70 y 90 experimentará, a través del uso de nuevas narrativas, la imbricación de los dos grandes géneros antes desarrollados. La

mezcla del documental y la ficción dotarán a la representación de una verosimilitud, que constantemente, se pondrá en duda durante el desarrollo del filme. La incapacidad de definir y por lo tanto la de catalogar un género - como una construcción de códigos que le son propios (desarrollado en el punto Cine de narrativa y Cine documental)-, impiden que el espectador pueda asumir una actitud preconcebida frente a la pantalla, adquiriendo una posición de incertidumbre y constante cuestionamiento sobre la verosimilitud.

“Si, por un lado, el realismo sucio pone en cuestión el pacto ficcional sobre el cual se constituye la forma clásica de la representación cinematográfica, por el otro reivindica una cierta dramaturgia. Esta mezcla de ficción y documental dota a las películas de libertad formal, compulsión diegética y registro imperfecto, propicios para el relato marginal. El lenguaje cerrado y limpio del realismo social se descompone en el reino coloquial de la realidad sucia y callejera” (León: 2005, 30).

En Chile el advenimiento de la democracia pone en crisis la lógica binaria que hasta entonces determinaba el escenario público. Las nuevas estrategias de representación de la marginalidad –que comienzan con la caída de los grandes discursos contestatarios y

movimientos de liberación-, ahora mantienen más proximidad con los movimientos post dictatoriales que con el discurso utópico de los años 70'. Christian León genera un puente entre las formas y los métodos utilizados por el cine de la Marginalidad, con las características propias de la escena de avanzada definidos por Nelly Richard.

“Ante la crisis del discurso utopista del Nuevo Cine Latinoamericano, podemos definir al Cine de la Marginalidad por las características que señala Richard para otros movimientos de la «escena de avanzada»: una sensibilidad marcada por un reflujo del sentido heroico, por su alejamiento del modelo del intelectual carismático, intérprete del pueblo y portador de un sentido de la historia, por su distanciamiento del populismo artístico y el nacionalismo cultural y por querer borrar las huellas del pensamiento teológico y erosionar la idea tradicional del sujeto como fuente de significación” (León: 2005, 28).

Las estrategias narrativas puestas en práctica para abordar las problemáticas de marginalidad en el cine chileno responden hasta el día de hoy a lo desarrollado con anterioridad. Es el traspaso de las fronteras entre un cine de narrativa y un cine documental, la

herramienta utilizada para abordar representaciones de lo marginal.

“Una serie de películas locales se sitúan en este territorio a través de la construcción artificial, la ficcionalización, la puesta en escena y el hecho documental, estableciendo un juego de capas discursivas. Tenemos, así, filmes que trabajan lo documental con claras estrategias de guionización, control y puesta en escena; y filmes que, por otro lado, se sustentan en el registro directo para crear un “entre-lugar” entre lo ficcional y lo documental” (Pinto: 2005, 106).

El cine marginal pone en evidencia algo que se encuentra oculto más allá de los límites sociales. Para hacerlo utiliza como protagonistas a seres excluidos-olvidados a través de técnicas de filmación que varían entre el documental y la puesta en escena de ficción. Si en los años 60-70 el interés social y la agitación política promovía la resignificación de la marginalidad colectiva, y en los años 80-90, durante el tránsito dictadura-posdictadura, el discurso se comienza a centrar en los individuos como fuentes de significación, ¿Qué temáticas desarrolla actualmente el cine de la marginalidad?

“Respecto a los temas, busca problematizar la vida en las grandes ciudades, la corrupción de los valores, las crisis de identidad, la marginalidad y la indigencia. Frente las grandes temáticas históricas, políticas y cívicas que caracterizaron al Nuevo Cine, apelan a la micropolítica del cuerpo, la cotidianidad y la calle. (...) Respecto a los objetos presenta obras destinadas al mercado que usan los modelos narrativos de género que se apropian de los recursos fotográficos descubiertos por el filme documental” (León: 2005, 30).

*Penumbra* fue pensado y escrito tomando como referencia los recursos del cine marginal, sus personajes, sus conflictos y sus territorios. Fue fundamental para ello vivir en los sectores altos de Playa Ancha, en donde se grabó la mayor parte de la película y por lo tanto la responsable, junto al personaje, de la atmósfera general del proyecto. Desde la perspectiva del nuevo cine, la temática del cortometraje y la lectura que se hace sobre la misma, responde a problemáticas locales. Actualmente siguen desapareciendo personas en Playa Ancha, sobre todo en los sectores altos del cerro, y si bien no llegan a tener tanta cobertura como lo fueron los casos de Lissette Ahonzo y Vania Araya (que son los inicios del proyecto), era común bajar caminando desde la casa y encontrar un nuevo cartel en el paradero.

## Bitácora del proyecto

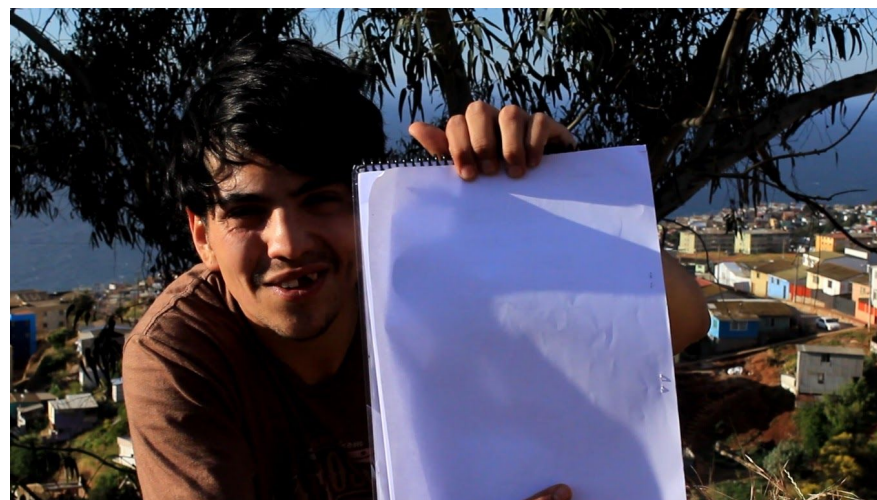
### La dirección

En el momento de hacer el pitch fue muy útil cronometrar la presentación, así pude eliminar contenido que no era relevante o fundamental para que se entendiera el proyecto. También me sorprendió la cantidad de tiempo que se pierde al titubear, por lo que recomiendo preparar la presentación con antelación, conocerla y saberla de memoria, como si se tratase de un guión.

Cuando supe que el proyecto había sido escogido lo primero que hice fue conseguir que Mauricio aceptara ser Asistente de dirección. Luego se incorporó por su consejo Tomás (Toto) Toledo a la Fotografía y finalmente Benjamín al Diseño sonoro. Cuando comenzó este último taller manifesté mi preferencia por los equipos reducidos, puesto que son más fáciles de dirigir, además de ser más baratos. Pienso que lo ideal es funcionar como una guerrilla audiovisual, de pocos integrantes pero versátiles y/o funcionales. Considero muy coherente un equipo de grabación documental (equipo liviano, mayoritariamente exteriores), creo que por eso acomodo los proyectos que realizo por ahí, si bien *Penumbra* está

más cerca de la No Ficción o la Ficción directamente, ya que se utiliza puesta en escena de estilo ficción que es registrada de modo documental y sus variantes (puesta en escena documental que es registrada como ficción, etc.), pienso que la cantidad de miembros en el equipo fue suficiente. Destaco el hecho de que nuestro intérprete, Vicente, siempre ha sido parte del equipo ideológico-realizador, más que parte del elenco. Me parece importante para el desarrollo de proyectos cinematográficos en la escuela el conocer intérpretes, ya sea yendo a ver obras o muestras de estudiantes, o simplemente llegar con un guión a una escuela de teatro y tratar de convencer a alguien de que tiene que grabar contigo. En el medio universitario es muy fácil conseguir que alguien trabaje contigo, es decir, hay por lo menos tres escuelas de teatro universitarias en la región de Valparaíso, y por lo tanto una masa considerable de intérpretes en desarrollo que buscan algún proyecto audiovisual en el cual participar, para así, ganar experiencia frente a cámara (algo que en las escuelas de teatro de la región, UV, UPLA, DUOC, no es parte de la malla académica). Por lo mismo me sorprende que con el pasar de los años en las producciones de la escuela, las actuaciones fueran realizadas casi siempre por personas que no se dedicaban a la actuación y por lo tanto la mayoría de las veces, disminuían la calidad de la producción. Espero no confundir con mis palabras. No niego el

trabajo que pueda realizar una persona como intérprete social, es más, en la tesis que realicé, hice una investigación sobre la auto(re)presentación en no actores en el cine nacional. Lo que planteo, es la necesidad imperiosa como realizador, de conocer personas que se dedican a la actuación, para obviamente tener en la mente un catálogo profesional, así como también uno conoce directoras y directores de fotografía, productoras y productores, etc. Fue de ese modo que conocí a Vicente y desde entonces hemos realizado varios proyectos juntos. Fue con él de hecho, con quien durante más de un año antes de la selección de este proyecto, fuimos dando forma a través de conversaciones, ensayos y grabaciones al personaje de Charli.



Luego de tener el equipo base establecido comenzamos a trabajar de lleno. En 2 meses y medio se hicieron cinco versiones del guión y por lo menos 8 ensayos de media jornada probando, descubriendo, definiendo y practicando las escenas. Me parece que definir los ensayos fue fundamental para la dirección, primero para consolidar un equipo que nunca había grabado junto a lo largo de la carrera, es decir, conocerlos y conocernos en cierto grado, y así entender cómo funcionar todos juntos, además de servir para evaluar las capacidades técnicas y participativas de cada miembro del equipo. Para los ensayos ya se habían incorporado dos asistentes más al equipo, Alejandro Catalán a Sonido y Matías González a Fotografía, haciendo un total de siete, seis más cámara más el actor.

Durante esas semanas de ensayo estuve convencido de que debíamos grabar la escena de la crisis del personaje en exterior y con lluvia aprovechando el invierno, con el objetivo de generar un contraste con las secuencias a grabar en primavera. Hicimos varias pruebas con el equipo sin tener resultado, por lo que durante esas semanas estuve muy atento al clima y el actor dispuesto a subir a Playa Ancha apenas lloviera. En una jornada sólo con el actor, pudimos grabar la secuencia, pero no con la misma cámara con que se grabó el resto del material, además de que la toma que

hicimos en el rodaje con el resto del equipo era considerablemente mejor, por lo que finalmente se descartó la escena bajo la lluvia.

Producir el cortometraje no fue difícil, considero realmente ventajoso poder dirigir y producir una película que además escribo, por lo mismo tomé ciertas consideraciones, como que fuera fácil de producir y de grabar. Si ocurría algún problema en la producción, sólo se cambiaba el guión o se le buscaba otro enfoque de dirección y viceversa. Cabe destacar que no existieron problemas de producción y se grabó todo el guión que se había escrito, a excepción de lo de la lluvia.

El guión fue escrito en base a locaciones reales, por lo que conseguirlas fue sencillo ya que yo vivía en el sector y por lo tanto conocía los lugares. La cantina que aparece en una de las escenas donde Charli toma vino y sopa es el Club Social Los Copihues Rojos, el último club de rayuela de Playa Ancha del cual hice un documental apenas me mudé al barrio, por lo que conocía al concesionario y al hablarle del proyecto él accedió a que grabáramos en el interior simplemente comprando un almuerzo. Para grabar en un trolebus sólo debes acercarte a sus oficinas y presentar tu proyecto, te pondrán en contacto con el Jefe de operaciones de turno.

La mayoría de las escenas son en exterior debido a que el personaje pasa en la calle buscando a su hermana desaparecida, por eso el tratamiento de registro documental es ideal, porque aprovechamos y basamos la imagen en la luz natural, además de que el diseño sonoro no se vea contaminado por interrupciones, músicas, buses u otro elemento de la realidad que afectarían una propuesta de set o de estudio. La dirección a todo el equipo era la misma, si algo llegase a ocurrir que interrumpa la escena, continuamos grabando, por lo que no se corta y el actor improvisa. Pasó más de una vez que alguien interrumpió un ensayo en la calle y nosotros dejábamos al actor improvisar, que le hablara a aquella persona de su hermana, de su búsqueda, de que las personas desaparecen en Playa Ancha cada vez más, etc.



Desde nuestra perspectiva Vicente (el intérprete) siempre era Charli y para él, nosotros siempre fuimos un equipo de personas que lo grabaran, que lo seguían porque él buscaba a su hermana. No me refiero a un estilo metodista por parte del actor -y con eso no quiero decir que él no tenga método tampoco- simplemente que nos resulta (producto de los años que llevamos trabajando juntos, además de este proyecto) muy fácil pasar de la perspectiva rodaje de ficción a rodaje documental o de Vicente a Charli, ya que básicamente con el resto del equipo realizamos durante el proyecto, un trabajo netamente de auto(re)presentación, es decir, presentarnos a nosotros mismos y ser parte, conscientemente, de una puesta en escena de ficción -aunque representamos y adoptamos una estrategia de documental-, al cumplir el rol que desempeñaba cada uno dentro del equipo.

## Pre-producción I

Llegué a clases una vez elegido el proyecto y en la pantalla estaba proyectado el cronograma de todo el semestre, semana a semana y los encargos de cada día. Lo anoté de inmediato y tomándolo en consideración, organicé el plan de producción en conjunto con Mauricio. Debo destacar que una vez yo lo ordenaba en mi cabeza,

tanto desde la producción como la dirección, era él quién lo convertía en documento, lo cual fue de gran utilidad para lograr una comunicación efectiva en el equipo.

Una vez establecido el plan de producción general y las fechas de rodaje, me encargué de conseguir que en el taller las aceptaran y las definieran. De este modo con 2 meses de anticipación ya teníamos fechas de grabación, lo cuál considero fue muy importante, ya que teníamos un tiempo límite, diferente a por ejemplo, no saber cuándo rodar y por lo tanto, que todo pase de inmediato a ser mucho más ambiguo.

Considerando las fechas de rodaje, los encargos estipulados por el taller y nuestro plan de producción, conversé con el equipo y se logró definir al menos dos días a la semana para ensayar, por lo que cada miércoles en taller, además de llevar un avance, pedíamos un comodato para sacar equipos técnicos, por lo que los gastos de producción comenzaron a casi 3 semanas de que se eligió el proyecto

Definidos los ensayos y los plazos para cumplir ciertos procesos, comencé a desarrollar de lleno el guión. Mauricio me recomendó que me tomara todo el tiempo necesario para escribir y creo que

por eso me tardé por lo menos 3 semanas en tener una primera versión. Pienso que fue bueno, ya que pude descansar la idea, liberarla. Luego, en 5 semanas, se hicieron 4 versiones más.

A ratos fue agotador, fue difícil pensar en la parte de Catalina aún no habiendo terminado y por lo tanto analizado a fondo las secuencias iniciales de Charli. Es cierto que había un argumento y un guión y todo estaba escaleteado, pero me era difícil avanzar creativamente en los videos de Catalina sin haber grabado lo de Charli.

Una clase, en la que presentamos avances, Fernando Lavanderos dijo refiriéndose al guión incompleto "*tengo un guión pero me falta el final*", lo cuál es bien gracioso, pero bueno, en este caso teníamos el inicio, el final y algo del medio. Me hice cargo de la dirección de arte y realizamos pruebas de vestuario considerando la paleta de colores natural de las locaciones, focalizándonos en representar un personaje fuera de los márgenes. A Charli no le interesa su apariencia en absoluto, su vestimenta es funcional, pero aún así dialoga con el entorno en cada secuencia.



En paralelo a la pre-producción, los ensayos generales y los avances de taller, realicé ensayos de texto solo con el intérprete, para que establecieran y definiéramos las entonaciones de su voz y el tono general de sus discursos, considerando las pausas y los cambios de intención, lo cual está reflejado con indicaciones y paréntesis en el guión.

## Rodaje I

Conseguimos los 4 días de rodaje, 13-14-15-16 de Junio. El jueves 13 retiramos equipo a las 10 de la mañana y subimos a Playa

Ancha. El día anterior compré los alimentos para el rodaje, por lo que al llegar al punto base indiqué que se cargaran las baterías y se configuraran los equipos técnicos mientras con ayuda de Matías, el asistente de Fotografía, preparamos la comida. El plan de ese día consideraba grabar 5 escenas en media jornada. La primera era en el interior del “Club Social Los Copihues Rojos”, donde el personaje bebía vino, tomaba sopa y escuchaba una noticia en la televisión sobre el hallazgo del cuerpo de una joven desaparecida en Playa Ancha. La idea inicial era que en el lugar al escuchar la noticia se burlaran de Charli, por lo que hablé con unos señores del lugar para que participaran de la escena, diciéndoles que sólo debían mofarse de él. Finalmente eso no quedó.



Antes de grabar esa escena, esperando que estuviera lista la sopa y ya habiendo probado el encuadre, la imagen y el sonido, decidí que hiciéramos la toma siguiente, que correspondía al personaje saliendo del Club Social. Realizamos la toma y antes de que estuviera la sopa habíamos ganado 20 minutos de tiempo en el plan de rodaje. Terminamos en esa locación e hicimos una tercera toma de camino al punto base. Al terminar habíamos ganado otros 15 minutos por lo menos. Debo aclarar que los tiempos que menciono son reales pero no completamente exactos. Quizás, en la memoria de Mauricio exista una descripción más detallada del funcionamiento de la producción. Lo que realmente es destacable es que durante todo el rodaje siempre estuvimos bien de tiempo e incluso terminamos antes. Una vez en el punto base comimos y luego bajamos a grabar la secuencia del trolebus. Debido a que llegamos antes tuvimos que esperar por lo menos 40 minutos hasta que llegara nuestro contacto, el jefe de operaciones. Nos subimos al trolebus que escogimos, habiendo solicitado el permiso mucho antes de que se pudieran subir pasajeros. Instalamos el equipo y se estableció el modo de grabar. Hicimos 3 o 4 tomas e incluso le pedimos a un grupo de estudiantes que participaran de ella. Luego grabamos otra escena en el plan y una vez terminada la toma subimos nuevamente a Playa Ancha. Grabamos la escena de la crisis en una toma. Los siguientes tres días seguimos ensayando.



## Montaje y Postproducción I

Realicé el montaje en paralelo al término de la tesis. Hice tres o cuatro versiones que llevamos a taller. Finalmente hace unos días y luego de los últimos comentarios recibidos por Luis Meneses tengo un corte final para presentar. Considero importante destacar que la secuencia del recuerdo, una de mis partes favoritas del cortometraje, fue pensada por Luis, un gran montajista. La postproducción estuvo complicada y no está completa. Me di cuenta que utilizo versiones de programas obsoletos y que nunca en toda la carrera aprendí a corregir color.

## Preproducción II

El segundo semestre del año 2019 estaba pensado para dedicarlo al rodaje “real” del proyecto, es decir, que el dinero y el tiempo invertido en el primer semestre cumplieran con las funciones de ensayo y maqueta. Personalmente eso nunca nos convenció y realizamos un esfuerzo por hacer que las tomas realizadas durante el primer rodaje fueran parte del corte final. Incluso la rendición de dineros otorgados por el Estado sólo aceptó boletas emitidas de Agosto a inicios de Octubre, sin considerar los gastos de Mayo, Junio y mediados de Julio. Más allá de eso, el proceso de pre-producción fue sencillo, las locaciones fueron las mismas para el personaje de Charli y los textos del guión no fueron modificados. Se gestionó el arriendo de una sala de teatro para realizar los videos de la compañía de teatro en la que trabajaba Catalina, la hermana de Charli antes de desaparecer. La actriz que interpreta a Catalina se encontraba desde inicios de año en Uruguay realizando un posgrado, por lo que a través de correos electrónicos concordamos una fecha de reunión, en la que nos encontramos y hablamos del proyecto. Ese mismo día que nos encontramos acá en Valparaíso, definimos como fecha de rodaje el lunes 26 de Agosto y la tarde del martes 27 de Agosto. Además del arriendo de

la sala de teatro para ese día, mantuve reuniones con el resto de los actores que interpretarían a los demás integrantes de la compañía de teatro. A la mayoría de ellos los conocía desde hace tiempo, debido a lo manifestado anteriormente: que es fundamental para la realización cinematográfica, relacionarse y conocer el trabajo de algunos intérpretes.

## PERSONA DESAPARECIDA



CATALINA ROMERO, 28 AÑOS, 1,70 APROXIMADAMENTE

En aquellas reuniones definimos el tono de actuación y el rol de cada uno en la compañía. Hablamos del argumento general del proyecto y de la función de estos videos a grabar dentro del mismo, de cómo afectarían al personaje de Charli entre otras cosas.

Todos los actores se conocían ya que tienen compañías y proyectos en común además de ser amigos. Pero ninguno de ellos conocía a la actriz que hace de Catalina, (ni ella a ellos), por lo que decidí plantear el rodaje como un juego de improvisación dirigida, en la cual ensayaran como una compañía ficticia llamada *Penumbra*. Todos mantendrían sus nombres excepto la actriz que se llamaría Catalina.

Además de mi dirección desde la cinematografía, un actor realizaría el papel de director de la compañía, quien de hecho, es el director de una compañía real, en la que participan el resto de los actores con los que grabamos. Es decir, básicamente tomamos una compañía de teatro real y le agregamos el personaje de Catalina. En la tesis desarrollé la idea de la auto(re)presentación como herramienta para abordar ciertos niveles de realidad, y fue en base a eso, en que se trabajó la improvisación dirigida del rodaje los días 26 y 27 de Agosto.

En el taller se asignaron los rodajes “oficiales” para la última semana de Septiembre y las dos primeras de Octubre. Sin considerar lo de Agosto (que fue el acuerdo al que llegamos con la actriz debido a que estaba en Uruguay) decidí que la primera semana de Octubre era una buena fecha para rodar, ya que al ser inicio de mes, podría contar con más dinero para apoyar la producción, además de que la semana anterior coincidía exactamente con los días después de la semana de fiestas patrias, y la última semana nos daba menos tiempo de montaje y post-producción. Así fue como se definieron del 2 al 8 de Octubre los días de rodaje.

## Rodaje II

El día 26 de Agosto realicé el rodaje con equipo reducido debido a la gran cantidad de personas que aparecen en escena. Además de los 4 actores, la actriz y los 3 músicos, llevé a 2 asistentes y un productor de campo en vez de los 6 miembros totales del equipo tras cámara. Entre nosotros realizamos horas antes el catering y los preparativos finales. Considero que un buen catering ayuda y facilita la dirección de un equipo. Llegamos a la sala a las 7 de la tarde y nos encontramos con la actriz (Catalina) y el actor que

dirigiría a la compañía. De inmediato comencé un trabajo de dirección con ambos, mientras el resto del equipo instalaba las luces y los equipos de música. A las 8 de la tarde llegó el resto de los actores quienes venían de una presentación en la UPLA. A las 9 de la noche comenzamos a rodar y terminamos pasado la media noche. Al siguiente día nos reunimos a las 5 de la tarde en el faro de Torpederas, donde grabamos la escena final de la compañía de teatro, en la que se obtiene el último registro de Catalina antes de desaparecer y que es a la vez el registro que Charli verá tiempo después. Terminamos a las 7:30 de la tarde y volvimos a guardar los equipos. Una vez grabados los videos comencé de inmediato el trabajo de montaje para llevarlos como avance al taller. Allí recibimos varias críticas y comentarios sobre la actuación de Catalina y el resto de actores, los cuales ponían en duda la veracidad de los archivos. Debido a que era imposible por presupuesto traer de nuevo a la actriz, pasé mucho tiempo pensando en cómo corregir esta situación. Finalmente de los cerca de 15 minutos de grabación, sólo quedaron 5 minutos en el montaje final.

Una vez llegó Octubre comenzamos la etapa final del rodaje. El día martes 1 retiramos los equipos con un lente menos por algunos inconvenientes externos al rodaje. Para nuestra suerte, la

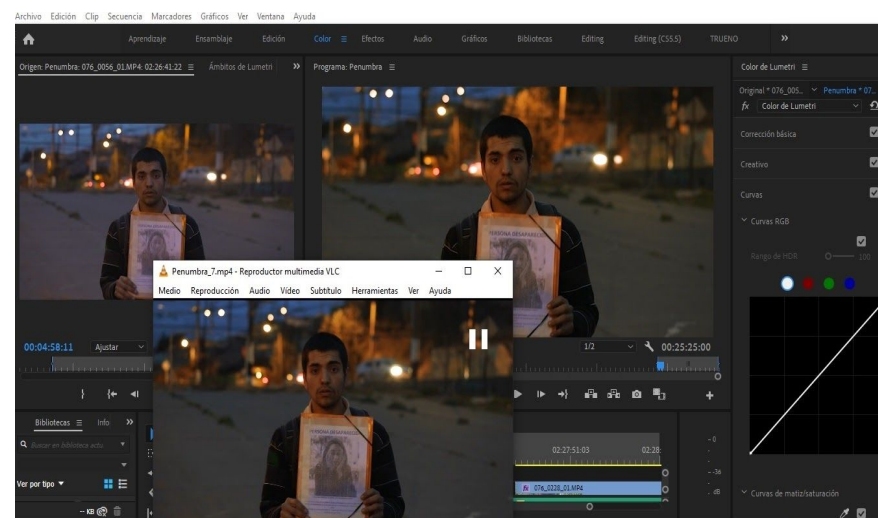
propuesta fotográfica era flexible en cuanto al uso de ciertas ópticas, ya que la mayoría de los planos son secuencias y en movimiento, por lo que bastó con ajustar la distancia entre la cámara y el personaje. El día miércoles 2 realizamos registros de audio y de imagen sin el actor. Ese día volvimos a contar con un equipo completo, integrado por un director de fotografía y un asistente, un director de sonido y un asistente, la dirección y la asistencia de dirección. Aquella jornada fue muy provechosa, ya que de allí se obtuvieron la mayoría de los sonidos que construyen los ambientes del proyecto y las imágenes que apoyan las secuencias del personaje.



El día jueves 3 realizamos las secuencias en las que el personaje de Charli ve los videos de la compañía de teatro de su hermana. Para ello los videos que antes fueron criticados por su veracidad, los ensució digitalmente con ruido y los proyecté a través de un viejo televisor. El registro del televisor fue finalmente el que convenció y aseguró la veracidad de los archivos dentro de la lógica del proyecto. Esa misma jornada realizamos otras secuencias post-videos, en las que el personaje reflexiona mirando la puesta de sol y luego va a comprar alcohol influenciado por la pena y la angustia que le dejaron los archivos de su hermana.

El día viernes 4 re-grabamos las secuencias del trolebus y la crisis, pero ese material no considero que haya quedado mejor que el del primer semestre. El día sábado 5 lo tomamos libre. El día domingo 6 grabamos secuencias por los sectores de Playa Ancha y terminamos de grabar las secuencias del guión. El día lunes 7 decidí cancelar el rodaje de foleys e inserts, para estudiar el material y así poder definir con mayor exactitud qué hacía falta. Así fue como el día martes 8 grabamos unas secuencias que no estaban en el guión y que forman parte del final del proyecto. Devolvimos equipos la mañana siguiente a la hora y sin problemas, recibiendo las felicitaciones del pañol.

## Post-Producción II



Me tomé una semana para descansar mentalmente del proyecto, luego comencé el montaje. Hasta la fecha, hoy que escribo esta memoria, martes 26 de noviembre de 2019, he realizado 22 versiones del proyecto en lo que va del año. Espero que la versión 25 sea la definitiva, pero cada vez que exporto un corte y lo veo, pienso que hay cosas que se pueden mejorar. La mayoría de las nuevas versiones del proyecto son detalles que he ido cambiando como el nivel del volumen, realizar un corte antes o después en algún plano, correcciones de color, etcétera. Pero a ratos, entre un corte y otro, existen cambios fundamentales, que alteran el cómo

se organiza el relato y, por lo tanto, el cómo se entiende la historia. Pienso que a ratos me he olvidado de aquella máxima del maestro Sergio y busco conseguir A testarudamente, pero luego de varios intentos B aparece con todo el esplendor que significa darte cuenta que si cambias el orden de los planos de una secuencia, logras alterar completamente el resultado, es decir, en este caso (y en muchos más, como en la cazuela, diría Ruiz) el orden de los productos altera el resultado, y es ahí, en ese momento que veo a B e intento abrazarme a la idea. Por ejemplo, al inicio de este escrito planteaba el backstory de Charli. Actualmente eso es parte del montaje y por lo tanto funciona como la presentación del personaje, y recién, hace algunos cortes, decidí agregarlo. Existe mucho material en este computador como para continuar el proyecto y hacer más de media hora, pero como pienso y/o dicen, *una película nunca se termina sino que se abandona*. En ese sentido me siento listo para abandonarla, pensando también, que *hay que saber terminar una película*.

Actualmente el montaje dura 29 minutos y 59 segundos, ya que me di cuenta que al exportar en Adobe Premiere, al parecer, siempre se le agrega un segundo al montaje. Por lo que actualmente el proyecto exportado tiene una duración de 30 minutos, que es el límite permitido por el taller (al parecer). Antes exportaba una

secuencia de 30 minutos pero terminaba durando 30 minutos 1 segundo. Sé que es sólo un segundo y que realmente no tiene relevancia, pero ¿no es acaso que un segundo contiene 24 cuadros? (dependiendo obviamente de la configuración que uses en tu cámara) Y pienso en aquellos 24 cuadros como 24 secuencias de una película ajena y más allá, pienso en 24 películas diferentes.

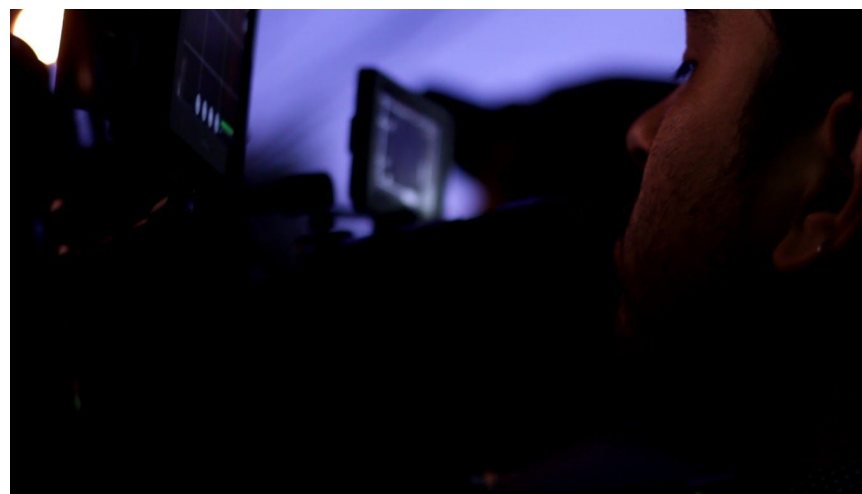
En teoría el proyecto debería mostrarse el próximo miércoles 4 de diciembre, pero debido a las circunstancias actuales del país, la fecha se ha modificado. Pienso que si la exhibición fuera la próxima semana, estaríamos muy cerca de llegar al resultado esperado de un proyecto de egreso, ya que las modificaciones de color y de audio están casi convenciéndome. De todos modos, pese al cambio de fecha, con el cual estoy completamente de acuerdo, me he propuesto tener el montaje final y gran parte de la post-producción para el miércoles 4 de diciembre.

La fecha de la presentación se cambió una vez más y se decidió realizarla en enero. Durante el mes de diciembre cada proyecto tuvo asesorías de imagen, sonido y distribución, con las cuales el cortometraje mejoró considerablemente. Para finales del año 2019 ya teníamos un corte final. En enero recibí los últimos comentarios

de los profesores de taller y finalmente la postproducción de sonido. El corte final fue la versión número 31 del proyecto, llamado *Penumbra\_9.6*. Se exhibió el día viernes 17 de enero en la sala Juan Araya.

Este proyecto que llevamos realizando con el resto de mis compañeros miembros del equipo, hace casi 9 meses, es la manifestación de mi presente, mis pensamientos y los conocimientos y habilidades que he ido adquiriendo y desarrollando en los 4 años de la licenciatura. Desde los primeros proyectos que realicé en 1er año, los cuáles fueron realizados en una absoluta negación a la teoría cinematográfica y con una fuerte influencia del género de ficción y la estética ciber-punk como "*M un thriller psicodélico*", "*Maqueta 9 o Para todos los públicos*", "*Montaña rusa o entre las ventanas que no Cierran*"; los documentales y el cine de reflexión que conocí y busqué realizar en 2º año con "*¿Florece el desierto?*" y la maqueta documental de "*Vampiros en Valparaíso*"; el interés por la experimentación, el cine ensayo y la teoría cinematográfica que adquirí en 3er año con proyectos como "*Diatriba*", "*La imagen perdida*" y "*Umbra*", puedo decir, hoy, que fueron fundamentales para la realización de este cortometraje, y es por eso que no quisiera terminar esta memoria sin agradecer a cada persona que participó de cualquiera de aquellos proyectos, ya

sea porque creyó en él o en mí, a la familia, los compañeros, actrices y actores, profesores, profesoras y amigxs que hicieron posible este cortometraje. Muchas gracias.



II

Notas del cinematógrafo

Sería difícil escribir y plantear en la memoria de un proyecto -como lo es este documento- las reflexiones sobre el quehacer cinematográfico desarrolladas en 4 años de su práctica y estudio. Es por eso que para dar término a la memoria y con la intención de manifestar mis ideas, y que estas quizás, puedan inducir alguna reflexión o por lo menos amenizar esta lectura, tomando como ejemplo el libro homónimo de Robert Bresson, he decidido escribir las siguientes notas.

## **Notas del cinematógrafo**

**1**

Una película nunca se termina, se abandona.

**2**

Hay que saber terminar una película.

**3**

Cine es tiempo

**4**

Antes de un rodaje  
hay que estar en forma

El cine al igual que la danza y el teatro  
demanda un estado físico y mental

**5**

Prefiere los equipos pequeños  
son más baratos  
y menos burocráticos

**6**

Una misma persona puede desempeñar  
más de un cargo en la producción,  
la fragmentación de este proceso  
es una tradición heredada de la industria norteamericana

**7**

Si quieres conseguir  
algún objetivo a corto plazo  
establece una meta diaria,

Si quieres escribir un guión de 30 páginas,  
escribe una página diaria,  
así terminarás el guión en un mes

**8**

Camina siempre con lápiz y papel

**9**

La capacidad de invocar imágenes  
en nuestra cabeza  
cada vez que pensamos,  
recordamos o imaginamos,  
es la base de la cinematografía

**10**

La película al igual que la memoria  
es una serie de fragmentos

**11**

Después de terminar un guión olvidalo por un tiempo

**12**

Una película puede comenzar por un sonido, sentimiento, imagen,  
intención.

Realmente no es relevante, lo importante es no olvidarlo

**13**

Después de terminar un rodaje olvidalo por un tiempo

**14**

Que una película pueda comenzar por cualquier parte  
no significa terminarla en cualquier parte

**15**

Después de terminar un montaje olvidalo por un tiempo

**16**

No te influencias  
por lo contemporáneo,  
sigue tú instinto

**17**

Después de terminar una película comienza otra

**18**

Ver teatro  
y conocer intérpretes

**19**

Pensar en la persona intérprete antes que en el personaje  
te ahorra el casting

**20**

Al momento de dirigir a una persona intérprete  
dale indicaciones sencillas de la situación y el estado en que se  
encuentra la película en ese punto.

Si es necesario que piense y se sostenga de un color, un sabor, un  
estado,

una memoria

dales el espacio para que desarrollen y construyan a los  
personajes la mayoría de las veces

tienen mejores ideas

y además es una forma de descubrir B

**21**

Un buen actor  
una buena actriz

dialoga  
con la cámara y el entorno

**22**

Grotowski planteaba que se necesita  
al menos de un actor en la escena  
y un espectador como audiencia,  
es decir dos personas,  
para que existiera teatro  
¿Cuántas personas se necesitan  
para hacer una película?  
¿Eso sería cine?

Claro que sí

**23**

Ir al cine  
es como poder  
recordar un sueño

**24**

Cine:  
Arte de contar historias,  
Técnica de proyección,  
Establecimiento.

**25**

Las películas están en la calle

**26**

Tal como se recuerda y se imagina  
Pensar en imágenes y sonido

**27**

La nostalgia no es otra cosa  
que un flashback constante

**28**

Conoce tu entorno  
vives rodeado de historias

**29**

Cineasta es ser detective

**30**

Escucha a la gente, tienen historias.  
Genial aquellas personas  
con la capacidad  
de hablar sin parar  
de un tema a otro  
aunque no los escuches  
o no les respondas

**31**

El guión  
es un documento de papel  
no otra cosa

**32**

Si no eres capaz de convencer a alguien de que trabaje contigo  
¿cómo esperar dirigir?

**33**

El guión es la historia  
la dirección es como hacerlo

**34**

La dirección es saber caminar,  
la cuestión es por dónde

**35**

El montaje cinematográfico  
es saber preparar  
una buena comida

**36**

La melancolía es esperar ver el final  
de una película que ya viste

**37**

En un montaje  
las imágenes fijas  
estabilizan las secuencias

**38**

Grabar 10 segundos antes del *acción*  
Cortar 10 segundos después del *corte*

**39**

Me transmite más una imagen honesta  
que una imagen bonita

**40**

Qué todo está hecho  
es una mentira  
qué dice la gente vieja  
para decir que lo hicieron todo

**41**

Si haces un círculo con la mano

alrededor de tu ojo  
dejando un espacio para ver  
encuadras lo que observas.  
Si le agregas la otra mano  
haces un zoom

**42**

Si no comunica  
elimínalo

**43**

Es más interesante  
un discurso arriesgado  
que uno seguro

**44**

Una película  
no debería  
ser predecible

**45**

El éxito de una  
puesta en escena  
radica en el ritmo

**46**

El ritmo de una película  
es poder mantener una conversación  
con una persona desconocida

**47**

Siente seguridad de tus decisiones  
¿Qué peor que una película insegura?

**48**

El cine como servicio  
no como un producto

**49**

No todo lo que es *de culto*  
es necesariamente bueno

**50**

Querer entender una película  
al momento de verla  
es una mentira  
que el consumo  
nos ha metido en la cabeza

**51**

La imagen es un reflejo

**52**

Se graba para no olvidar

**53**

No porque gusta debe gustar.  
Sé crítico,  
es ser honesto

**54**

La composición  
de una imagen  
está determinada  
por los sentimientos.  
La técnica y sus recursos deben estar  
a su servicio.

**55**

El insert no existe

**56**

No importa la cámara  
sino el uso

**57**

Una ventana es un encuadre

**58**

Piensa muy bien  
la última imagen  
de un proyecto,  
es con lo que se retira la audiencia

**59**

¿Qué es más aburrido  
que los créditos  
al final de una película?

**60**

La diferencia entre  
cine y audiovisual  
radica en la poesía

**61**

No pienses una película  
para una audiencia

**62**

No pienses en una película  
cómo en algo que hay que vender

**63**  
Una película es una responsabilidad

**64**  
Después de un tiempo  
libera tus películas.  
Si no se ven  
¿Para qué hacerlas?

**65**  
Un sonido  
puede contrarrestar  
a una imagen

**66**  
Nunca entiendo  
a qué se refieren  
con jugar con los colores

**67**  
Si no se escucha  
se subtitula

**68**  
La yuxtaposición de imágenes  
siempre provocará un resultado  
variable en la audiencia.  
La idea es poder controlar  
aquellas variantes  
para así construir el discurso

**69**  
La superposición

es un recurso  
ideológico

**70**  
El uso del  
blanco y negro  
es una decisión política

**71**  
Existe más de una manera  
de grabar un atardecer

**72**  
La cantidad  
del minutaje  
no es  
directamente proporcional  
a la calidad del contenido  
de sus fotogramas

**73**  
Largometrajes de una hora,  
la audiencia se está acostumbrando  
a los capítulos de series  
de 50 minutos

**74**  
No pienses una película  
para una audiencia

**75**  
Antes de cualquier rodaje  
leer un libro.

**76**

El equipo debe comer y beber como corresponde  
Si el equipo ha comido y bebido como corresponde  
hay que trabajar

**77**

La luz natural al igual que la calle  
son gratis  
tenlo en cuenta al imaginar y pensar en focos y decorados

**78**

Rodando en calle si alguien externo al equipo  
interrumpe la escena, no se corta, se improvisa

**79**

La luz de la mañana  
y la del día  
son más duras  
que la de la tarde

**80**

Atención,  
las imágenes  
son peligrosas

**81**

A la mayoría de las personas  
le gustan las historias,  
sólo hay que saber contarlas

**82**

Cineasta

es aquella persona que hace una película,  
no un título

**83**

Pensar la puesta en escena  
como un conjunto de situaciones

**84**

El decoupage  
de alguna escena  
es potencialmente  
un plano secuencia

**85**

Toda secuencia  
debe ser potencialmente  
una película

**86**

La producción cinematográfica  
es organizar  
una buena fiesta

**87**

Evita hacer el plano de una película  
que ya viste

**88**

Intenta no hablar de lo que haces  
o quieres hacer  
porque casi siempre  
termina en palabras.  
Mejor hablar de lo hecho

**89**

Crea tu propia productora  
graba tu propia película  
organiza tu propio festival

**90**

No hacer algo con desinterés  
Si no te interesa ¿cuál es el punto?

**91**

Una ficción  
es la historia de.  
Un documental es una pregunta

**92**

La lógica argumentativa del documental  
puede ser perfectamente una ficción,  
la cual se encargue de desarrollar  
los puntos fundamentales  
del relato

**93**

En ficción  
Primero pensar la historia  
luego los personajes.  
En documental lo contrario

**94**

El realismo  
es simplemente  
otra cara de la ficción

**95**

La dicotomía  
ficción/documental  
no existe

**96**

El cine híbrido  
posiciona a la audiencia  
desde la incertidumbre.  
El no saber cómo enfrentar una película  
aumenta el interés.

**97**

Sin hablar de formatos  
de grabación, proyección y reproducción  
¿Qué es después del cine?

**98**

¿Cuántas películas puedes hacer en un año?

**99**

La percepción  
humana es el registro  
constante de una película

**100**

El Isd  
mató al cine

III

Imágenes Penumbra







**PERSONA DESAPARECIDA**



CATALINA ROMERO, 28 AÑOS, 1,70 APROXIMADAMENTE

FUE VISTA POR ÚLTIMA VEZ EL VIERNES 28 DE SEPTIEMBRE DURANTE LA TARDE EN EL SECTOR DE TORPEDERAS. VESTÍA JEANS AZULES, POLERA BLANCA

**EXTRAVIADO**



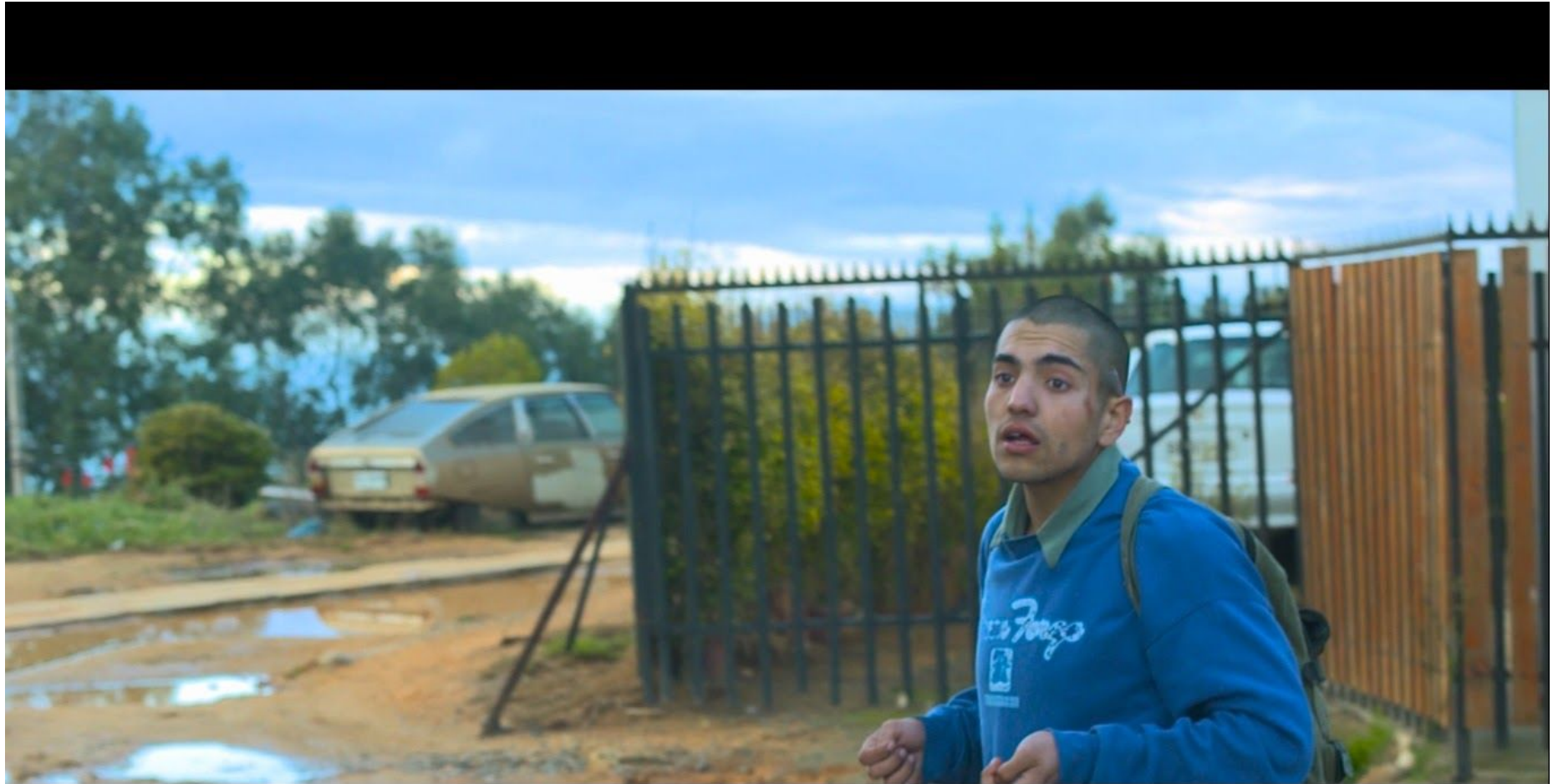
HÉCTOR MATURANA PÉREZ (TITO) TIENE 78 AÑOS, SALIÓ EL DOMINGO 25/11/2018 DE CASA POR LA MAÑANA, DESDE LA CALERA HACIA QUILLOTA Y NO LLEGÓ A DESTINO, TIENE PARKINSON Y NO HA TOMADO SUS MEDICAMENTOS.

CUALQUIER INFORMACIÓN AVISAR AL CELULAR 90189736 O AL 82091358

**EXTRA**



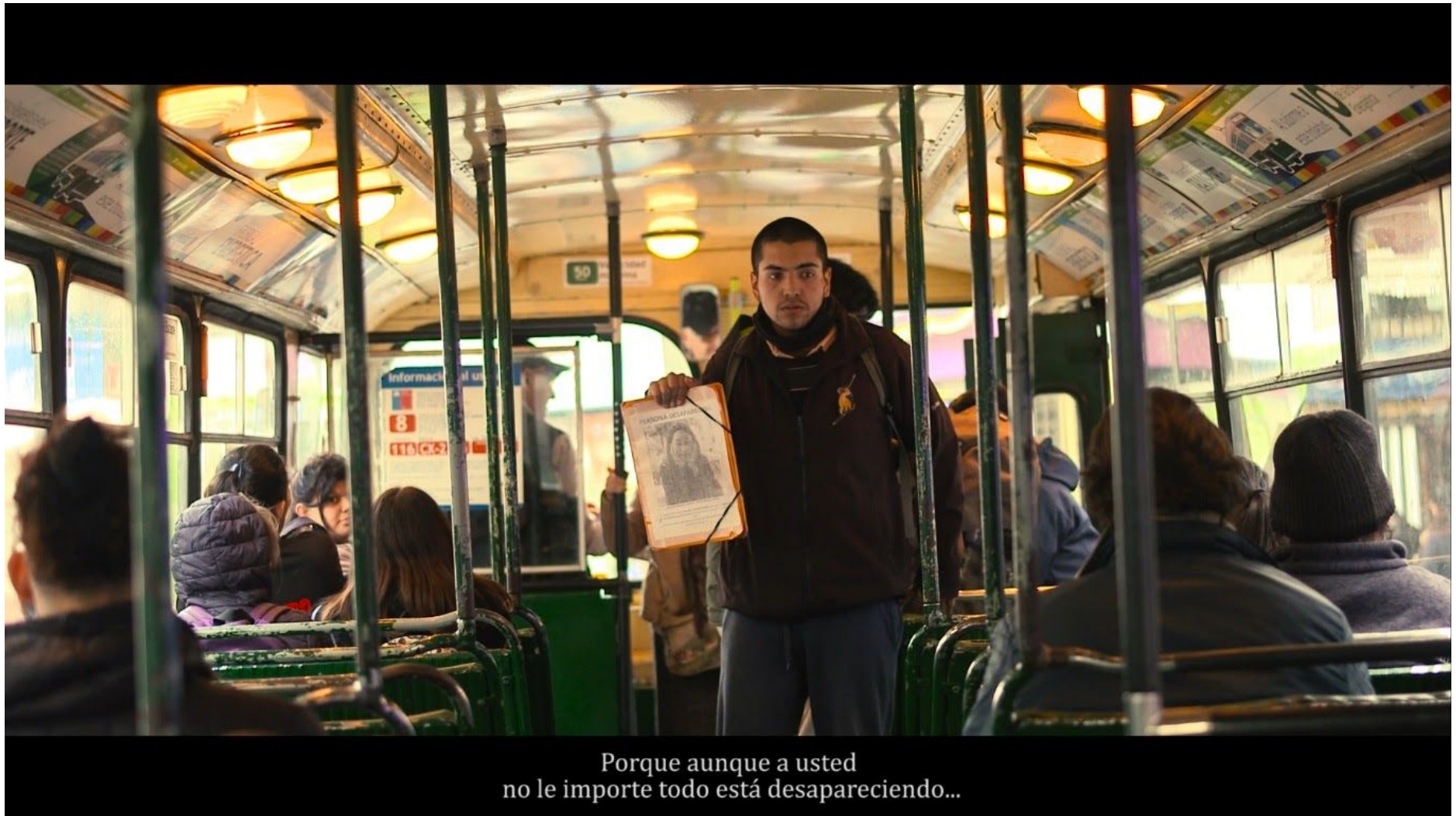




está la *nostalgia* que es la angustia por lo que ya pasó







Porque aunque a usted  
no le importe todo está desapareciendo...







*si no ¿por qué estoy acá?*







IV

Bibliografía

## Libros citados

Aumont, Jacques y Marie, Michel. Diccionario teórico y crítico del cine . Buenos Aires; la marca editora. 2015

Bonitzer, Pascal. El Campo Ciego: Ensayos sobre el realismo en el cine . Santiago. Arcos. 1982

Jost, François y André Gaudreault. El relato cinematográfico . Ibérica, Paidós. 1995.

Torreiro, Casimiro y Cerdán, Josetxo.Documental y vanguardia . Madrid: Ediciones Cátedra. 2005

Metz, Christian. Ensayos sobre la significación en el cine (1968-1972) (Vol. II). Ibérica. Paidós. 1963

Arnheim, Rudolf. Selecciones Adaptadas De Film. El cine y la realidad. En el cine como arte . Buenos Aires: Editorial Paidós. 1986

Andrew, Dudley. Siegfried Kracauer Las Principales Teorías Cinematográficas. Madrid: EDICIONES RIALP. 1993

Francia, Aldo. Nuevo cine latinoamericano en Viña del Mar. Valparaíso. Universidad de Valparaíso -Editorial. 2002

León, Christian. El cine de la marginalidad. Realismo sucio y violencia urbana. Quito: Abya Yala. 2005

Flores, Silvana. El nuevo cine latinoamericano y su condición continental. Regionalismo e integración cinematográfica . Buenos Aires: Imago Mundi. 2013

## Artículos citados

Pinto, Iván. Límites y entre-lugares del documental chileno. Revista Cine Documental (2016) 2004-2016. ISSN 1852 – 4699.



*“Aunque a usted no le importe o no le afecte, todo está desapareciendo”*

Carlos Romero

Valparaíso 2020

