



UNIVERSIDAD DE CHILE Cine y Televisión

UNIVERSIDAD DE CHILE

INSTITUTO DE COMUNICACIÓN E IMAGEN

Escuela de Pregrado

RENÉ

TESIS PARA OPTAR A TÍTULO PROFESIONAL DE REALIZADORA EN CINE Y
TELEVISION

CAMILA AGUILERA PINTO

GERALDY CAÑETE ZÚÑIGA

CARLOS OCHOA QUEZADA

PROFESOR GUÍA:

ORLANDO LÜBBERT

Santiago, Chile

2013

AGRADECIMIENTOS	3
I. BITÁCORAS/TESIS	
1.1 BITÁCORA CAMILA AGUILERA.....	4
1.2 “SOBRE LA POLITICIDAD DEL CINE Y EL ROL DEL AUTOR”	22
1.3 BITÁCORA GERALDY CAÑETE.....	55
1.4 “LA PÉRDIDA DE RENÉ”.....	70
1.5 BITÁCORA CARLOS OCHOA.....	84
1.6 “CINE CHILENO O: CÓMO APRENDÍ A DEJAR DE PREOCUPARME Y AMAR AL PÚBLICO”.....	95
II. ANEXOS	
2.1 TRATAMIENTO AUDIOVISUAL.....	114
2.2 PROPUESTA DE ARTE.....	116
2.3 PROPUESTA DE SONIDO.....	126
2.4 PROPUESTA DE POSTPRODUCCIÓN.....	129
2.5 GUIÓN.....	132

Agradecimientos

Agradecemos en primer lugar a aquellos sin quienes la realización de René no habría sido posible. A todos nuestros familiares, amigos y cercanos que colaboraron con nosotros en lo material, facilitándonos locaciones, vehículos para el transporte de equipos, vestuario, etc, pero sobretodo, por sus constantes mensajes de ánimo que nos permitieron atravesar el largo y difícil proceso de realización de esta película.

Y también, agradecer especialmente a aquellos profesores de este instituto que con timidez reconocemos como nuestros "maestros". Personas que sin tener directa relación con el medio audiovisual nos mostraron una apertura de criterio que nos permitió desarrollar nuestras capacidades reflexivas sin temor, al contrario, con valentía, aquellos que nos permitieron expandir nuestros horizontes críticos, animándonos a hacernos preguntas, haciéndonos conscientes con toda gravedad de nuestra responsabilidad como comunicadores y artistas, y en quienes encontramos un apoyo no por el compartir posturas sino por su capacidad para "inspirarnos", para empujarnos a encontrar nuestros propios caminos y no permanecer en ellos sino que cuestionarlos para avanzar.

A ellos están dedicados con humildad estos textos, gracias por enseñarnos que el valor está en el aprendizaje como proceso y no sólo en los resultados y por ayudarnos a profundizar las bases teórico-conceptuales que nos permiten hoy hacer este tipo de reflexiones.

BITÁCORA

por Camila Aguilera

“El buen director no es el que hace que las cosas salgan como él ha querido, sino el que consigue sacar algo adelante con lo que tiene en las manos y con la urgencia del momento”

José Luis Borau, Director de Cine

Introducción

En esta bitácora el objetivo principal es dar cuenta del proceso de creación de la obra de título “René” a través del análisis de las condiciones en la que fue desarrollada y su relación directa con las decisiones de dirección desprendidas de las diversas situaciones y dificultades que enfrentamos como equipo. En esta bitácora el análisis del cortometraje está en directa relación y constante dialogo con sus momentos de desarrollo, lo que permitirá un mejor entendimiento de mi tesis. Es preciso además advertir que tanto en mi bitácora como tesis, mis textos están escritos desde mi posición como realizadora y estudiante lo que propone entender el proceso de René como una reflexión que involucra ambos espacios en su interpretación.

I. Sobre el proceso de Pitch

El proceso de pitch fue el primer paso antes de enfrentar el desafío de realizar “René”. Lo principal de este proceso es entender los mecanismos y criterios que la escuela utiliza para la selección de las obras de títulos que han realizarse y cómo este método de competición, a pesar de ser el más cercano a la realidad a veces olvida que estamos en un contexto académico formal donde los objetivos son en último termino la formación y la entrega de herramientas al alumno. Por esto mismo es que incluyo el Pitch dentro de uno de los procesos más importantes como el primer paso en la posibilidad de la realización del cortometraje René.

La idea sobre este cortometraje surgió en mi en el tercer año de mi formación, durante los años transcurridos hasta la fecha del pitch se maduro la idea y propuesta de la historia lo que me motivo a presentarla ante la comisión evaluadora. Los ejes donde me apoye para la defensa y propuesta del cortometraje fueron dos motivaciones internas, que durante la carrera me habían llevado a cuestionar muchas veces el

“*Nuevo nuevo cine chileno*” o lo que algunos llaman el “*Novísimo cine Chileno*”¹, así como la idea de desafiarme a mí misma, ya que durante el trayecto de mi carrera, nunca antes había dirigido.

Las dos ideas motivadoras planteadas como objetivos en el pitch fueron, la posibilidad de realizar un cortometraje que complejizara parte de la realidad cotidiana, es decir que no llamara la atención por ser un relato épico, trágico o dramático en las dimensiones clásicas a las que estamos acostumbrados, sino más bien el desafío de hablar sobre lo banal y cotidiano intentando darle relevancia a lo que usualmente en cine consideramos común o sin valor. Este **relato simple** sería acompañado de un tratamiento simple y coherente, capaz de contar una historia pequeña, pero que apelara al sentido común del espectador medio chileno y no solamente a círculos especializados. La segunda motivación era el contar algo utilizando el código del cine sin caer en formalidades vacías de contenido y sentido, ya que durante el trayecto de mi formación vi como la escuela fomentó proyectos que postulaban formalidades carentes de sentido, sin relato ni historias, avalando el discurso de cine de autor, pero que en los hechos no es más que un cine que en realidad tenía poco de autor y mucho de formalismo por formalismo.

Cuando “René” fue seleccionado realmente me sorprendí, porque mi obra no proponía grandes desafíos formales que fueran atractivos al interés de nuestra escuela ante el formalismo como modelo de representación principal. En este sentido la escuela demostró el tan manoseado concepto de “pluralismo” que defiende nuestra casa de estudios, demostrando, que aunque no se compartan visiones sobre cómo debemos contar y hacer cine, hay un espacio para realizadores que, están buscando nuevas formas de complejizar y extender el relato audiovisual.

En este punto es preciso aclarar y recalcar en calidad estudiante que las críticas que se plantean a la escuela son con la intención de contribuir a la construcción de escuela y contribuir al debate interno de nuestra formación en el espacio de la universidad que considero cada alumno tiene derecho a hacer. Aclarar que mis críticas hacia la escuela se centraron en el creciente interés por fomentar la producción de obras que muchas veces en su presentación de pitch parecen atractivas y sus directores parecen entender lo que están queriendo decir, pero que, una vez terminado el trabajo, el

¹Ascanio Cavallo y Gonzalo Maza; Chile 2011, Ed : Uqbar Editores

producto resulta ser una obra sin que solo exhibe pequeñas propuestas y esfuerzos formales que requieren ser explicadas por el realizador.

II. Sobre el proceso de Guión, Argumento y Tratamiento audiovisual

El proceso de pre- producción estuvo marcado por los signos que determinarían el carácter de nuestra obra. Características como la de tener un guionista que no era la directora (yo) y un equipo que tenía distintos niveles de habilidades y disponibilidades horarias marcaría en parte las dificultades del proyecto en esta primera instancia.

René fue el único cortometraje donde el director(a) entregó la propuesta original a manos de un guionista y este ejercicio contribuyó enormemente a ambas partes en la comprensión de escritura y estructuración narrativa. Esta característica hizo de la dinámica de construcción del guion un proceso rico en cuanto a discusiones y posibilidades de desarrollo de la historia, así como contribuyó a mi desarrollo personal como realizadora. Las primeras reuniones con el guionista fueron de conversación a fondo sobre lo que yo deseaba contar en René, y sobre la intención que tenía desde un principio de mostrar a través de esta sencilla historia un quiebre de la mirada infantil e ingenua del niño y el tránsito hacia una mirada sobre la realidad que con matices y contradicciones que le obliga a abandonar el *mundo del juego*, para comenzar a experimentar su vida de manera más consiente, menos idealizada y mucho más mediado por las contradicciones de la vida, expresado a través de un conflicto moral.

La elección argumental de René tiene que ver con una preocupación de cómo hablar de las cosas simples y que engañosamente nos aparecen y parecen más simples de lo que realmente son, el desafío de cómo mostrar como un pequeño vuelco moral en la infancia nos puede condicionar una manera de entender y habitar el mundo en nuestro futuro más inmediato. La intención de trabajar con un niño, era precisamente el desmitificar la idea de ver a los niños como contenedores vacíos a los que los conflictos no afectan con la misma gravedad que al adulto.

René en su argumento es un intento de darle espacio y representación al *tránsito* de un sujeto en contradicción con su mundo y entorno inmediato, a la construcción de su subjetividad/identidad, en un entorno que está marcado por la abundancia de objetos y espacios de concentración de masas donde la familia es la expresión más atomizada de esta masa, que bien sabemos es la sociedad, siendo esta donde mejor podemos

entender el conflicto de nuestro personaje: El vacío de sentido en su infancia en espera del devenir adulto. Donde su espera está marcada por la despersonalización de los sujetos con sus pares y la pérdida de la comunicación y comprensión del otro. La idea y bosquejo original fue trabajada por el guionista y potenciada con nuevos elementos propuestos por él, así como sufrió cambios sugeridos por el profesor guía.

Tras un largo proceso de revisión de películas que nuestro profesor guía Orlando Lubbert nos entregó, así como la búsqueda propia, el guión de René comenzó a tomar forma, las películas de referencias sobre las que trabajamos fueron películas como “Les quatre cents coups”² de Francois Truffaut, “*Léolo*” de Jean-Claud Lauzon, “*Thirteen*” Catherine Hardwicke y “*Angela*” de Rebecca Miller, todas películas donde se trabaja la construcción de identidad de niños no mayores a los 13 años.

En todas las películas nombradas anteriormente existe un rasgo común de tomar a los niños como seres complejos que padecen el mundo y su entorno (la familia) de manera dura, algo que en René a pesar de que en el guión inicial estaba presente explícitamente, fue luego tomando otra forma de lo crudo y que en el proceso de montaje se muestra como una ausencia del otro, en el caso puntual de René, la ausencia de la familia.

Una de las preocupaciones más grandes durante este proceso fue el lograr que la obra se mantuviera fiel a mi mirada sin que se transformara en algo completamente distinto de mi primera intención al haber una persona externa escribiendo el guión. Esto fue un desafío interesante de tomar y el hecho de que trabajáramos el guión discutiendo personaje por personaje, escena por escena, me permitió conectar de manera mucho más profunda durante el proceso de montaje, con las decisiones finales respecto al material grabado. Paralelo a esto tuvimos reuniones de equipo donde cada departamento fue informado de la propuesta de René, tanto en la dirección de arte, como en la fotografía y sonido, con algunos equipos hubo mayor discusión, como lo fue con arte, sonido y fotografía, equipos que se introdujeron en el guión y trabajaron en sus propuestas a conciencia.

En este sentido respecto a las propuestas que acompañarían el argumento narrativo de René, existió desde mi dirección la preocupación de una coherencia no tan solo

² *Los cuatrocientos golpes*

narrativa sino que atmosférica simultáneamente. Ejemplo de esto es que por ejemplo la elección de locaciones y el desarrollo del tratamiento audiovisual fueron propuestas trabajadas desde la dirección hacia los distintos departamentos involucrados.

Así por ejemplo la elección de locaciones tiene directa relación con el tipo de clase o sujeto social al que se está retratando, en el caso de nuestro protagonista un chico de clase media, que está marcado por las promesas de lo tecnológico donde el acceso no es la tienda comercial sino las ferias persas del barrio Franklin, esto no por ser un cliché, sino por ser una realidad común entre la clase media, la dimensión de los juegos diana como espacio de esparcimiento, como el lugar clásico y común para gran parte de las personas que habitan por los barrios de Santiago centro, estación central y barrio San Diego/ Matta, así como la elección del barrio donde vive René que es estación central que a pesar de que en el material posterior este no se ve, es el lugar donde el personaje vive. Así el tránsito y viaje de René no solo está en relación práctica con su lugar de estudio (un colegio ubicado en Avenida Matta) , sino que además está asentado en el sentido común del espectador promedio chileno e incluso el espectador que tal vez no habitúa visitar el cine muy seguidamente.

Por otra parte, el tratamiento audiovisual en contraposición de las locaciones que respondieron a una búsqueda de realismo y coherencia espacial narrativa, fue trabajado en torno a dos criterios expresivos que buscan contribuir a la historia las cualidades expresivas del lenguaje audiovisual.

El tratamiento se caracteriza primero por la utilización de cámara en mano y del Steady cam como recursos expresivos, esta decisión estuvo marcada principalmente por dos condiciones, la primera fue por las condiciones espaciales, ya que las locaciones no nos permitían la implementaciones de travelling o dolly al ser locaciones que no tenían espacio para aquello, y segundo porque la cámara en mano entrega una mayor sensación de realidad³, la propuesta de René se trabajó siempre en estos dos niveles, las condiciones materiales de producción con las que contábamos y los recursos expresivos que deseaba poner en articulación aun con aquellas dificultades, así fue como a pesar de la dificultad del espacio, la cámara en mano cumple una

³ *Mekas vio esto como un técnica improvisada barata, uno que permitió mayor desenvolvimiento artístico y libertad financiera: **Film Culture**, 1962*

función de propuesta expresiva al querer entregar un tratamiento que nos diera la sensación de estar en presencia de una historia real y a la vez que se viera real.

La utilización de la cámara en mano se utilizó principalmente en el dormitorio de René, y el colegio, lugares donde el personaje está estacionado/aprisionado, quieto sin flujo. Mientras que el steady cam fue utilizado durante el tránsito del personaje, desde la escuela a la casa, en los días, en el persa, del pasillo de la casa al patio para llamar a Paulina, el seguimiento en steady fue el código del tránsito del personaje literalmente, la cámara acompaña a René en su viaje, mientras que lo observa y revela en sus espacios más estáticos.

Así bajo estos conceptos de tránsito/estático, la iluminación se trabajó bajo los mismos principios pero con dos niveles de expresión distintos, el primero fue que la propuesta lumínica fue trabajada en función de dos ambientes y esto es que todos los exteriores fueron trabajados con luz natural, incluido los juegos de días después de la primera aparición. El resto de las escenas, todas aquellas registradas en exteriores fueron trabajadas desde el concepto de lo clarooscuro, concepto que está presente en la propuesta de tratamiento audiovisual, esta propuesta fue escogida para representar el interior moral de René, la opacidad moral, el bien versus el mal, así siempre veremos que dentro de la casa René estará siempre en lugares con sombras en sus paredes con un solo foco de luz que lo acompañe, ejemplo de esto es cuando regresa de los días después de haber encontrado el celular y cierra la puerta de su pieza y podemos ver como las ventanas se dibujan sobre él como rejas de una prisión donde el personaje habita, también podemos ver esto en el pasillo de su casa cuando camina hacia el baño para enviar mensajes de texto a Paulina, antes de entrar al baño vemos como la luz del atardecer estira las sombras de los objetos del hogar como queriendo alcanzar al niño.

Todo estos gestos expresivos entorno a cámara y luz son propuestas consientes de René que a pesar de tener falencias de composición se preocupa de entregar elementos que aporten a la coherencia de la historia. En este sentido en términos lumínicos frente a los objetivos planteados por ésta René hace un guiño a las intenciones del expresionismo alemán en su búsqueda de poder manipular los recursos de una manera no natural para poder acentuar una interpretación subjetiva de lo que se quiere contar, en este caso queriendo expresar la interioridad del protagonista.

Así realidad/subjetividad están presentes en el corto a través de las decisiones estéticas tomadas desde la dirección. Así como el guion intenta trabajarlo en su propio espacio.

Todas estas intenciones del cortometraje sus logros y aciertos sin embargo deben ser analizados entorno a lo conseguido en el cortometraje final y para esto se requiere de comprensión del contexto material de producción de René y de la autocrítica de sus realizadores, en el caso específico, mi capacidad como profesional para dar cuenta de mis errores y aciertos.

III Pre- producción

En momentos de preproducción se comenzó a ver una deficiencia en el equipo que marco la dificultad más grave, a mi consideración, para la realización del proyecto y esto fue que la producción fue en general débil y no estuvo siempre acorde a las necesidades del equipo y de la dirección, haciendo que parte considerable de la responsabilidad muchas veces recayera en mi y en otros compañeros del equipo, específicamente en Gerald y quien era sonidista.

Respecto a las deficiencias referidas a producción cabe reconocer que no supe cómo superar la crisis dado a que esta no provenía de una mala disposición al trabajo sino más bien a la condición personal de la productora que trabajaba durante la noche y dormía durante el día y el haberla ubicado en aquel cargo fue de partida el error, así la toma de una decisión más dura y determinada me requería sacarla del cargo y ponerla en uno que no fuera su especialidad ni fuera evaluado en la tesis por lo que siendo sincera, no tuve la claridad suficiente para saber cómo superar esto, ni tampoco el criterio adecuado de exigir a sus asistente una mayor participación dentro de las tareas dentro del departamento de producción.

En las primeras reuniones de equipo se discutieron propuestas creativas y formas de financiamiento, ya que el presupuesto siempre fue bajo, siempre fue un esfuerzo para los alumnos involucrados en la obra y sus familias, quienes no contábamos con grandes ingresos, siendo en este sentido un déficit de producción el no haber hecho un plan de financiamiento externo a lo que cada integrante podía aportar.

Simultáneamente se inicio la búsqueda de locaciones propuestas en guión. La mayoría de estas locaciones fueron conseguidas sin mayores complicaciones, pero la más

difícil de conseguir y la más importante fueron los Juego Dianas, quienes por motivos de administración tardaban semanas y a veces más de un mes para responder. Con ellos el trámite fue lento, pero finalmente el 4 de agosto del 2011, la locación y jornadas fueron confirmadas. Durante el periodo de preproducción mi trabajo fue la construcción del guión junto a Carlos, y la discusión en el equipo sobre la producción general de este proyecto. La propuesta de la historia de “René” en un principio fue una propuesta con la ambición de contar la “pérdida de la inocencia” de un niño de manera sutil y delicada, sin tener que recurrir a la violencia, delincuencia o sexo para contar esto. Paralelo a este arco narrativo, existía la motivación de tratar de mostrar a un personaje que habitaba un tipo de mundo, que pertenecía a un espacio y que no era un personaje en el aire, un personaje que esta por estar simplemente. Por esto mismo lo que se trató fue darle forma al entramado familiar al hacer de la historia de René un episodio dentro de una vida cotidiana, que estaba enmarcada en la realidad de la clase media chilena.

Lo que más se discutió con el profesor guía en este periodo fue el guión, el profesor advertía y nos dio luces de lo que podía suceder con la realización de un guión de más de 27 páginas, con una pretensión de duración de veinte minutos, sin embargo el entusiasmo por esta historia hizo que nos arriesgáramos a trabajar el guión en la extensión en la que estaba y trabajado de la forma que estaba elaborado: demasiados personajes con background propio y líneas de acción propias, que finalmente abrumaron y en ocasiones opacaban el conflicto principal del niño postulándose como tema principal la crisis familiar antes que la toma de conciencia del niño.

Finalmente una vez que el guión se postuló como definitivo, realicé un guión técnico que poseía un *decoupage* detallado y elaborado en colaboración y discusión con el equipo técnico. Guión que posteriormente sería modificado durante montaje.

Un error garrafal en este proceso, a mi consideración uno de los más importantes fue el creer que con el guión técnico sería suficiente para trabajar en set y no haber diseñado un storyline de apoyo, que me permitiera mejores decisiones y con mayor rapidez. La preproducción resulta ser uno de los procesos más importantes para una obra ya que depende de una buena planificación el resultado final de esta, sobre todo cuando no se cuenta con muchos recursos.

IV. Rodaje

El proceso de rodaje comenzó en primera instancia el 26 de septiembre del 2011 y se extendió hasta el 30 del mismo mes. Posteriormente se retomó rodaje en las últimas semanas de octubre. Estas primeras cinco jornadas me enfrentaron a la realidad material de mi equipo de trabajo así como a las relaciones interpersonales establecidas durante el rodaje y que terminaron por definir finalmente la dinámica en la que el grupo se desenvolvería hasta los momentos finales del proyecto.

Los dos primeros días de rodaje fueron complejos debido a problemas internos del equipo de tesistas, sin embargo se vivió un proceso de afiatamiento que permitió comunicarnos mejor las siguientes jornadas. En este sentido, fue un acierto, el hacer las escenas de menos diálogo del protagonista, que era un niño de 10 años, así como las de menor complejidad, porque así, tanto el equipo como el actor tuvieron tiempo de acomodarse y adaptarse unos a otros.

Lo más difícil de estas dos primeras jornadas fue el hecho de que el guionista que en esos momentos apoyaba a la que sería nuestra montajista, en continuidad y script, tenía muchas observaciones e ideas que no estaban en mi visión sobre cómo se contaría la obra, lo que generó algunos momentos de tensión pero que finalmente decidí discutirlo con el guionista y aclarar ciertos aspectos respecto a esta lo que nos permitió un mejor entendimiento en el set y el resto del rodaje.

Luego de estos dos días que a mi parecer fueron los más difíciles por el ambiente de trabajo, una vez discutida la situación, las jornadas se volvieron bastante buenas y activas. Las dificultades entonces ahora no fueron de relaciones humanas sino de producción, ya que muchas veces faltó movilización y transporte para los equipos, siendo muchas veces la persona encargada de dirigir, quien resolviera estos problemas. Esto me agotó de sobremanera ya que cuando mi preocupación debía ser descansar y modificar el guión técnico en función del tiempo real que disponíamos, debido a la extensión del guión y el tiempo que tomaba trabajar con el niño, el cansancio no me permitía concentrarme del todo para hacer esas tareas.

Durante rodaje uno de los más grandes aprendizajes que adquirí fue la importancia de construir un guión acorde a la propuesta de duración de la obra, ya que el hecho de que tuviéramos un guión "largo", hizo que muchos planos fueran modificados a veces de manera apresurada lo que coartó que la escena fuera desarrollada de forma idónea.

Puedo extraer de mi experiencia en set y en relación a nuestro guión que, el hecho de querer abordar un conflicto tan grande, de tantas aristas en tan poco tiempo, provocó en un momento que la preocupación por registrar la historia de manera íntegra, obviara muchas veces que a pesar de que el protagonista está rodeado de un entorno, éste siempre debe registrarse desde el punto de vista de él mismo– el protagonista -y no dar planos que den más relevancia a conflictos que entregan información y enmarcan al personaje, por sobre la misma mirada de este.

En este sentido como directora cometí un error que tal vez pudo haber salvado a “la familia” de René, en justa medida, en el proceso de montaje, este error fue que en la escena de la discusión familiar, yo me deje llevar por las posibilidades entregadas al tener tres personajes en escena a la vez, en vez de tomar el conflicto desde la distancia y registrarlo desde la perspectiva del niño. La existencia de tantos elementos de conflicto distrae y atrae, por lo que ahora comprendo la importancia de tener las escenas y personajes justos y necesarios. En aquella oportunidad, el dicho “menos es más” era completamente pertinente. Respecto a esto creo que el guionista puede ejemplificar con mayor precisión y extensión, cuáles fueron los errores de guión que cometimos y que tuvieron repercusión en el posterior registro de la obra.

Parte de mi aprendizaje en rodaje tuvieron que ver con las decisiones de guión tomadas, y sobre la importancia de la claridad que debe tener uno como director de recordar cuál es la historia que estamos contando y cuál es el personaje desde donde la relatamos. Hasta el momento he dado cuenta de los desafíos que tuve respecto a producción y las decisiones y modificaciones de guión en rodaje, pero sin duda una de las dificultades más grandes que experimente realizando “René” fue, dirigir a un niño, y luego dirigir a un niño en los juegos Dianas.

El hecho de dirigir a un niño requiere de un esfuerzo por no perder la paciencia, el tener tacto y la capacidad para dar instrucciones sin parecer autoritario o atemorizar al niño. En mi experiencia personal agradezco que Vicente, nuestro protagonista fuera un niño bastante interesado en el mundo del cine, que prestaba atención a las instrucciones cuando lograba concentrarse y que se esforzaba por hacer lo mejor posible su trabajo. Sin embargo no podemos obviar el hecho de que estar diez horas en set es totalmente agotador para un niño de diez años, que siente los efectos del cansancio y se distrae entonces con facilidad.

Las escenas improvisadas y las que implicaban menor dialogo fueron las que mejores resultados arrojaron. Mientras que las escenas más complejas de realizar con el niño, siempre fueron las que involucraban un estado de agotamiento, hambre o elementos distractores. Las dos primeras situaciones eran posibles de superar dando un descanso, que el niño jugara un rato con el celular o el equipo, que comiera, pero lo que era difícil de controlar, definitivamente siempre fueron los Dianas.

Los juegos Dianas fueron todo un desafío para mi, no solo por las complicaciones técnicas que involucraba – para poder mover los juegos para tener espacio para los equipos y el steady debíamos esperar al técnico eléctrico del lugar, que no llegaba antes de los 10 minutos transcurridos, además la presencia de familias y niños que miraban a cámara, el horario estricto de cierre (de 14:00 a 20:00 hrs), la misma administración del local entre muchos- sino que más bien para el protagonista, era una tortura estar en el paraíso de los juegos y no poder jugar, esto hacia que para grabar las escenas en el Diana teníamos que desarrollar estrategias para motivar al niño para que concentrara toda su atención en la escena y evitara estropear vestuario, para luego jugar mientras se preparaba la siguiente toma.

Pero dentro de la complejidad de los dianas lo que resulto realmente difícil, fueron las tomas que se hicieron de la escena final, escena que se grabó en dos ocasiones. Tanto la primera como la segunda vez, fue el dirigir al niño tras una jornada extensa de juegos y trabajo, por la exigencia de la escena que debía ser grabada de tarde noche, el niño llegaba completamente agotado, con ganas de jugar lo más posible antes del cierre del local, cuando no podía, se frustraba, cuando lo hacía se desconcentraba, fruto de esta complicación fue que la primera escena, su actuación quedara mal, totalmente fuera de tono y del personaje, y en la segunda ocasión, a pesar de hacerlo mucho mejor, su cabeza seguía estando en las nubes y costó mucho trabajo enfocarlo a través de ensayos a la escena. Esto acompañado a que el tiempo en las dos ocasiones se agotaba y cada vez había menos oportunidades de repetir escenas, fue algo que realmente me significó un enorme desafío.

En conclusión, en esta parte del proceso, puedo decir que el rodaje siempre va a ser una apuesta entre lo que se propone en pre producción, y lo que efectivamente uno cuenta una vez que todo este “producido”, si queda algo pendiente en la etapa anterior -pre producción -, lo más seguro es que eso genere contratiempos durante rodaje. Lo más importante durante este proceso es tener una producción eficiente que no de

problemas a la dirección y más bien se encargue de superarlos, ya que si el director o la directora se desconcentran, la obra está expuesta a muchos riesgos dado a la alta exigencia de concentración y capacidad de reacción que se requiere en set. En este sentido la afirmación

"...rodar equivale a fracasar, porque el director llega al rodaje con la idea de una "película maravillosa", pero poco a poco el tiempo y la impericia va estropeando el proyecto" hecha por José Luis Borau, director de cine español, retrata perfectamente mi experiencia con mi primer cortometraje, del cual recojo grandes aprendizajes.

Respecto al proceso creativo en set, mi maduración experimentada como realizadora en este proceso me permitió comenzar a entender los problemas, para mí, antes imperceptibles respecto a la construcción del guión comenzando a ver las fortalezas y debilidades de mi obra. Finalmente durante esta etapa aprendí muchos de los problemas y virtudes del oficio, ahora que me enfrenté a la dirección de una obra, creo entender mejor que antes, las tareas y responsabilidades de los equipos y la importancia de la cohesión y profesionalismo que se requiere para estar en set.

IV. Post producción: montaje y post-producción

Este periodo fue de bastante discusión dentro del equipo respecto al material obtenido y como armaríamos nuestro corto, ya que nos enfrentamos a escenas que resultaron mal actuadas y otras mal registradas por distintos motivos.

Nos enfrentamos a que la escena inicial quedo mal registrada dado a errores de puesta en escena y otros factores de dificultad como era grabar en el parque O'Higgins, un plano secuencia en steady un día de mucha afluencia de público. Esta escena fue repetida varias veces porque la actuación de quienes interpretaban a los padres y en específico quien personificaba a Hernán estaba demasiado forzada, lo que finalmente se tradujo en una escena muy mal actuada por parte de este. Aunque la escena luego fue modificada y exhibida en cortes posteriores desde el punto de vista del protagonista, una vez avanzado el montaje esta escena se depuró y terminó por salir de la película, al no ser vital para la introducción del conflicto, el punto de ataque de la historia era en realidad la escena posterior a esta. La siguiente escena problemática y que no tuvo misma suerte de desaparecer sin hacer sufrir a la historia grandes

pérdidas, fue la escena del “clímax” donde René devuelve el celular. Esta escena quedo mal actuada por distintos motivos explicados en la etapa de rodaje. Esta escena fue la que decidí que debíamos regrabar, ya que no me satisfacía la actuación de los actores, la escena no estaba transmitiendo la idea de incomodidad y extraña cercanía entre estos dos desconocidos, lo que le bajaba la intensidad al cortometraje notablemente.

Avanzamos en el montaje utilizando la escena final solo como referencia ya que debíamos esperar a tener condiciones lumínicas parecidas a las que tuvimos cuando grabamos en octubre, por lo que no fue hasta finales de mayo y principio de junio que pudimos regrabar esta escena que mejoró considerablemente, entregando los recursos narrativos ausentes en la primera versión de ésta. Aquellas fueron las escenas más problemáticas de resolver, una por que tuvimos que tomar decisiones de modificación de guión y la otra porque requería un último esfuerzo de mover a todo el equipo técnico nuevamente a la locación más compleja –juegos Dianas- con los problemas de producción aún presentes y agudizándose cada vez más.

El proceso de montaje estuvo cruzado por la toma de una compleja y polémica decisión de parte de la dirección y del equipo de montaje, ante lo ya anunciado en el inicio de este escrito: la extensión del guión, los múltiples conflictos y arcos de los distintos personajes presentados en la obra y la riqueza misma de la propuesta, no solamente narrativa sino que además estética –porque finalmente el guión de René era una propuesta estética respecto al tratamiento del conflicto del personaje y no solo condimento narrativo- quedo enfrentada a la realidad de los hechos, esto es, que el material grabado no siempre alcanzó el punto ideal técnicamente hablando en algunos casos y en otros una actuación bastante desprolija, lo que nos llevo a tener un corto que en sí expresaba el guión propuesto, con una extensión de veintidós minutos pero que sin embargo dejaba entrever ciertas deficiencias y desequilibrios en cuanto a actuación que entorpecía el producto final.

Durante este proceso recibimos bastantes observaciones de parte de nuestro profesor guía, así como de la profesora a cargo de ayudarnos en montaje, Soledad Salfate, como también de otros académicos que formaron parte de nuestra formación profesional, como Rafael del Villar y Carlos Ossa. En este punto había fuego cruzado respecto de qué era lo que debía decir René y como lo debía contar. Desde un principio la propuesta de hacer René nos enfrentaba a tomar una posición respecto a la

mirada del autor que se tiene en nuestra escuela y sobre cómo se debe contar historias en este. Sabía que la idea de querer mostrar un personaje mucho menos psicologizado y mucho más atado a su entorno, a su realidad material, determinado por su experiencia cotidiana entraría en conflicto con la tendencia del cine chileno actual, de contar historias desligadas de un espacio, de una parte de la sociedad, y que más bien es intimista. René tenía la ambición de mostrar como el medio cotidiano del niño podía aportar muchos datos del protagonista, su mundo como parte de la construcción material del personaje y determinante en la toma de sus decisiones y no como la construcción de una herida psicológica que simplemente está por ahí por elementos exclusivamente emocionales.

Nuestro profesor guía era el defensor de que no se debía “sociologizar” a René, que la historia de este corto tenía que ver con la seducción, el fetiche y el consumismo. Sin embargo Carlos Ossa y Rafael Del Villar apuntaban que René en su forma de relato implicaba una propuesta estética que daba forma a una perspectiva distinta de mostrar el conflicto del niño en la historia, al presentar a la familia como parte de un entorno que aplasta y agobia al personaje quien finalmente tiene su punto de fuga en el celular y la relación establecida con Paulina. Además de que definían la dinámica de René como un niño que no pertenece al mundo del consumo (dado sus condiciones materiales) sino más bien a la lógica de la curiosidad. Enfrentados a lecturas distintas y a un material que presentaba dificultades para trabajar, el proceso más duro y de debate interno fue el tener que tomar una decisión respecto a las expectativas de la obra y de lo que teníamos entre nuestras manos.

El proceso entonces se tornó algo pantanoso, complejo respecto a las siguientes decisiones, cada vez que afinábamos más la propuesta inicial de la historia, más observaciones sobre lo que quedaba de la obra por errores muchas veces de actuación, aspectos formales o de dirección, nos hacía nuestro profesor guía y la profesora Soledad, obligándonos a enfrentar la realidad de que el cortometraje tiene un potencial, que podía ser opacado por los errores fatales de actuación existentes, que era el gran “pero” para mantenernos apegados a la propuesta de guión inicial, sin embargo estos errores efectivamente descompensaban la tensión generada por la soledad del niño, así como su línea de acción.

Finalmente tras intentar distintas versiones y soluciones para defender al máximo nuestra propuesta inicial el cortometraje tomó un camino que no deja de parecerme un

producto razonable y políticamente correcto, en este punto, aclaro para no generar malos entendidos, que cuando digo políticamente correcto, me refiero a que René no arriesga nada fuera de lo común ni propone un quiebre radical con el tipo de cine enseñado en nuestra escuela.

René a mis ojos cuenta de manera correcta, bajo el escrutinio de la academia de cine de nuestra casa de estudios, la historia que deseaba expresar, problematiza la realidad cotidiana de un niño común y corriente, que no se aleja de la realidad de cualquier otro niño de su edad. Expresa un tipo de habitar mediatizado del mundo que refleja los tipos de relaciones que nos propone el sistema actual y las lógicas que lo envuelven sin necesidad de ser obvios o literales. Sin embargo la propuesta inicial pretendía llegar más lejos y la inexperiencia permitió que la academia fundamentara el resultado final de nuestra obra.

El cortometraje emanado de las discusiones con el montajista y los distintos involucrados en el proceso, es un montaje a mis ojos que responde a la mirada de lo intimista, a pesar de su esfuerzo por intentar sacudirse de este. En este sentido es más responsabilidad mía como directora que de mi profesor guía tal situación, sin embargo tuve la fortuna de aprender de mi inexperiencia dentro de los márgenes de mi formación como realizadora. La idea de poder instalar en el guión una exposición del entorno material del protagonista, que permita la posibilidad de problematizar la realidad, de permeabilizar una sociedad y una forma de concepción cultural que hoy no está teniendo cabida en los círculos cinematográficos sigue siendo una preocupación fundamental en mí.

El producto final de nuestra obra triunfa en el sentido, de que cumple con una de las preocupaciones fundamentales, para mí como realizadora, que es la capacidad de conmover y generar en el espectador una identificación con el personaje que permita la comprensión de su historia y su conflicto, a pesar de que es un material que se enmarca dentro lo que es un cortometraje de escuela realizado bajo los parámetros institucionalizados del cine considerados como “correctos”. Pero que no alcanza del todo los objetivos propuestos, desde mi perspectiva, en relación a la propuesta estética inicial, es decir el mostrar el entorno como elemento estético, que hace del personaje el sujeto de acción. Contexto material que influye tanto en el deseo del protagonista como también como fuerza antagónica a los objetivos de este.

A través de esta experiencia, maduré simultáneamente respecto a dos cosas que como directora me servirán a futuro, una tiene que ver con la mirada que deseo construir como cineasta y la segunda en relación a la construcción del guión. Sobre la primera conclusión puedo decir que algunos de la nueva generación de cineastas estamos cuestionándonos sobre que se debería estar contando, cómo se debería estar contando y para quien se está contando –tema que desarrollare en mi tesis – ya que discutir con la academia es campo estéril, puesto que esto es una discusión principalmente política y la academia ya ha adoptado una postura. Mis pretensiones son hablar al público y tratar de aportar a la construcción social de una comunidad.

En segundo lugar, experimente una maduración y aprendizaje respecto el reconocer la línea principal de la historia y como esta aunque mínima, debe estar construida, en el caso de un cortometraje, en función del protagonista, cada personaje, no debe sino realzar el tránsito o conflicto del protagonista y la historia principal. Sobre largometrajes y series obviamente esto es completamente discutible, pero lo fundamental será la constante discusión con la construcción de la escena y su función en el desarrollo de la historia.

Finalmente René termina expresando una inquietud generacional distinta a la que las generaciones anteriores a la nuestra postulan, que cruza a una sociedad y muestra de manera solapada las formas que establece el sistema para las relaciones humanas entre sujetos. René termina centrándose en la relación que el niño establece con Paulina, la dueña del celular, quienes establecen un lazo de comunicación que les entrega una puerta a la comprensión de otro, pero de manera efímera, no más que como un episodio. El pecado del René se transforma finalmente el paso de maduración de un niño que abandona la mirada de la vida desde el idilio para empezar a ver las cosas a través de una mirada mucho menos evasiva, menos soñadora y más atenta a los gestos que su entorno y que el mundo tiene para ofrecerle y negarle. El surgimiento de su propia moral le permite el paso a una nueva perspectiva de las cosas.

El camino creativo fue duro y arduo, el proceso de montaje duró hasta aproximadamente diez meses, en este tramo vivimos como equipo nuevos conflictos técnicos y humanos que también se sostuvieron en el tiempo. Una vez que avanzamos en las discusiones con la profesora de montaje y una vez que ambas partes quedamos conforme con el resultado final, seguimos afinando detalles sin la supervisión de esta, y con revisiones periódicas de parte de nuestro profesor guía.

El proceso de post producción consistió principalmente en la corrección de color que tomo como principal concepto el trabajo de los cálidos, así como la corrección de un plano que poseía discontinuidad lumínica. Respecto el creditaje, este se hizo en basándose en los recursos narrativos y lúdicos que nos proponía el guión, utilizando códigos presentados en la obra y que el post- productor encargado tomo como inspiración. La música fue trabajada bajo ciertas claves que redacte para el músico a las que denomine "*Claves para la propuesta musical del cortometraje René*" la cual a envié al músico describiendo con las emociones y sentimientos que me interesaba que este cortometraje expresara respecto a los personajes y sus funciones en la obra, la intención que este tenía, así como la idea de darle un toque lúdico e infantil a las armonías para que acompañaran al niño en su viaje y no todo fuera silencio.

La post producción de sonido fue realizada acorde al nuevo cortometraje y trabajó coherentemente los conceptos exigidos por la dirección, así como desarrolló sus propias propuestas y códigos para las ideas que en primera instancia propuse. Finalmente el proceso de post se cierra en como un proceso de post producción exitoso, que entrego a la obra un apoyo técnico y artístico de gran calidad. Así "*René*" se enmarca en un proceso de un año de arduo trabajo, que me ha enseñado más cosas sobre mí y mi visión sobre el cine, logrando desbaratar prejuicios e ignorancia, así como fortalecer mi interés por la superación del cine de festivales actual. René ha sido un viaje dentro de estas lógicas académicas y restrictivas pero además me ha enseñado entenderlas con mayor profundidad, entregándome las herramientas necesarias para comprender sus lógicas y desentrañar su función en el escenario actual.

El desarrollo de mi mirada como realizadora ha comenzado a tener una claridad cada vez mayor en respecto al cine que deseo desarrollar y como he de contar las historias que me interesan. El conocimiento de los límites del cine chileno permitirán al desarrollo de la comprensión de mi trabajo como realizadora las claves para poder trabajar sobre los cambios necesarios que se deben hacer en la escena del cine nacional. Siendo mi primera experiencia como directora, esta ha dejado en mí la convicción de que aun hay muchas cosas por contar y cambiar. En este sentido cuando hablamos del autor de una obra cinematográfica, creo que es preciso entender su rol no solamente como "artista" en el sentido romántico sino que de manera práctica y concreta, en caso de que la obra fracase o la responsabilidad siempre recaerá en el

director y por eso es que se debe reconocer que existe un autor, es quien como bien dice Kazan: *“desde el momento en que una llamada lo saca de la cama, hasta el momento en que se escabulle en la oscuridad luego de la filmación y enfrenta ,solo, los problemas de los siguientes días, pues se le exige que resuelva una incesante cadena de cuestiones, tomar decisión, tras decisión en las áreas que listé, eso es lo que es un director: el hombre con las respuestas”*.⁴

Así a pesar de las grandes dificultades que experimenté en la realización de esta obra, realmente extraje grandes aprendizajes, sobre el oficio del cine y sobre mi misma. Y esto es que a pesar de que uno puede tener la claridad sobre lo que uno desea con la obra, es preciso saber sacrificar ciertos principios en pos de una obra de calidad. Así para el artista *“el único riesgo que él no acepta es el de que la obra no tenga calidad artística”*⁵

⁴ KAZAN, Elia; El oficio del Director, conferencia en la Wesleyan University, 1973, pp 6

⁵ GARCIA ESPINOSA, Julio; Por un cine imperfecto, La Habana, 1969, pp2

Sobre la politicidad del cine y el rol del autor

(Por Camila Aguilera)

Introducción

El cine como herramienta política, ha sido una de las preocupaciones fundamentales a lo largo de mi formación como realizadora durante estos últimos seis años de experiencia académica. La escasa discusión teórica respecto del cine y su función como medio, tanto dentro de la escena cinematográfica y la academia, así como la constante producción de una cinematografía vana, donde los discursos se alejan cada vez más de la realidad social, provocan en mi la inquietud por reflexionar sobre el cine como parte fundamental de la producción cultural y la construcción social de un país. Así es como la presente tesis, busca reflexionar sobre las condiciones de producción del cine chileno actual, el tipo de imágenes que produce y la politicidad impresa en éstas.

Identificando la herramienta del cine como un elemento político, ubicándolo dentro del contexto sociopolítico del país y la función social que éste hoy cumple dentro del régimen político, a través de la configuración del régimen estético como extensión de la política de éste en el campo de la producción cultural, y haciendo una revisión de tres estados históricos ocurridos en la historia chilena más reciente, expondré las razones de por qué la mirada del autor, como sujeto crítico de la sociedad y agente político, es relevante en el momento de la realización de una obra cinematográfica.

La búsqueda de una mirada un poco más crítica y social respecto de nuestro trabajo como realizadores, es fundamental para la construcción de la mirada y punto de vista del autor. El ejercicio de un análisis crítico, es necesario para nuevas generaciones que están en busca de una producción cinematográfica que logre ser reivindicada no solo como un medio de entretenimiento –lo que no es algo negativo – sino que además, reconozca el quehacer cinematográfico como parte constitutiva de las discusiones necesarias para la construcción de la sociedad.

Para esto, es preciso identificar lo político dentro de la articulación del relato audiovisual, de la producción cultural y artística en general, integrando al análisis la comprensión de los aspectos involucrados, tanto en los procesos creativos como materiales. Esto refiere al análisis crítico de las propuestas discursivas, narrativas,

técnicas y formales, así como, las que competen a la cadena de producción, distribución y exhibición de cada obra, integrándolos a un análisis teórico que establezca las relaciones claves del cine como producción cultural y su relación con el escenario político-social.

I.- Sobre los conceptos “cultura” e “ideología” asociados a la producción cultural

Por lo general cuando pensamos en arte y cultura, tendemos a ubicar en el mapa del pensamiento dos conceptos totalmente abstractos, desligados del proceso material que determina la función y actividad de dichos conceptos. Tendemos a analizar los asuntos de la producción cultural como un problema principalmente intelectual, reducido a ciertos círculos específicos de influencia –como la academia- y pocas veces reconocemos las funciones políticas que ésta cumple en la sociedad.

Precisamente, dada esta vaga problematización que hacemos hoy de la producción cultural, como lo es en el caso específico del cine chileno actual, surge la inquietud de distinguir los signos de la politicidad estética presentes en el medio audiovisual, en sus imágenes y discursos, así como, en sus modos de producción. Antes de sumergirnos de lleno en esta discusión es preciso aclarar que es lo que entenderemos por cultura, producción cultural e Ideología.

El concepto cultura ha sido ampliamente discutido por teóricos de todo tipo, en busca de dilucidar de la manera más precisa lo que significa este termino, escurridizo, dada la amplitud de elementos que puede llegar a abarcar. Las definiciones entorno a cultura varían desde expresiones tan amplias como: todo aquello que es producido por la sociedad, desde el tipo de peinado que se usa hasta las formas de las relaciones familiares y sociales. Mientras que, por otra parte, otros entienden el concepto de manera más acotada que la ubica como: todo aquello que englobe a una producción de carácter más elevado en el sentido estético e intelectual y simultáneamente relacionado con factores “característicos” de una zona en específico. Sin embargo, en ambas ideas deja entrever la dificultad actual de la definición de este concepto.

Terry Eagleton hace un análisis del concepto de Cultura y su complejidad, haciendo una revisión de las definiciones emitidas desde la sociología hasta la antropología, las cuales pese a los esfuerzos resultan ser insuficientes. Sin embargo, este autor, ofrece

algunas definiciones que podrían aproximarse a una definición más objetiva e inclusiva del concepto cultural, así como, expresa parte de la importancia de la producción cultural en relación a la cuestión política y el poder.

En el capítulo II de *“La idea de cultura. Una mirada política sobre los conflictos culturales”*, Terry Eagleton se acerca a las posturas de Raymond Williams, como el único que logra dar una definición lo bastante clara para lo que es el concepto de Cultura. Según Williams, la cultura es *“un habito intelectual, el conjunto de las artes, el desarrollo intelectual general, la totalidad de una forma de vida, un sistema de significación, una estructura de sentimiento, una interrelación de elementos en una forma de vida...desde la producción económica y la familia hasta las instituciones políticas”*⁶. Este autor, busca desarrollar un concepto que distinga lo funcional de lo cultural a través de la identificación de rasgos que constituyan un sistema de significación en contraposición de lo que no. La cultura está entonces, estrechamente ligada con la producción material del hombre, con el trabajo y sus formas de producción y con las relaciones que éstas, sean objetos o formas estéticas de representación, establecen dentro de la organización social de una comunidad o sociedad determinada.

Toda producción cultural está en estrecha relación con el tipo de organización social dada en un momento histórico en específico y son las relaciones establecidas entre ellas las que finalmente engloban las formas de habitar e interpretar el mundo. Por esta razón es que la cultura se torna un elemento importante en el campo de la organización social, ya que la cultura en su sentido más restringido (la creación de dogmas y formación de una moral, la creencia en un religión o el anclaje de valores en el sentido común a través del arte y otros medios), ha sido utilizada como forma de legitimación del poder, *o sea se ha usado como ideología*⁷.

La ideología en relación a la cultura tiende a confundirse, ya que suele ser definida de manera muy cercana a lo que es la cultura. La ideología, según Marx, está ubicada en la superestructura donde se ubican las instituciones de régimen político, la religión, el derecho y las leyes. La función de la ideología es invisibilizar las relaciones de opresión

⁶ EAGLETON, T; *“La idea de cultura. Una mirada política sobre los conflictos culturales”*, cap 2, Pág. 61

⁷ EAGLETON, T; *“La idea de cultura. Una mirada política sobre los conflictos culturales”*, cap 2, pp 62

y dominación de una clase sobre otra, entregando explicaciones y respuestas a través de ideas que parecen objetivas e inmutables, entregando al campo de la abstracción una predominancia por sobre la interpretación material de la realidad. Así la cultura, como producto de un contexto determinado por ideologías preexistentes, tiene una relación directa con la reproducción de ésta, de manera consciente o inconsciente. Lo que la ideología imprime, bajo el prisma marxista, es siempre una falsa conciencia.

Por tanto, la producción cultural no escapa de estas discusiones. Dado a sus formas de producción y la ubicación que ocupa en la reproducción de un sistema de significación, es que no se puede eludir su directa relación con la mantención o el cuestionamiento de la ideología de una época, siendo trabajo del autor ubicarla en constante diálogo y conflicto con lo político, en todas y sus más variadas expresiones.

II. Sobre la politicidad de la cultura, el arte y la imagen cinematográfica

Para poder entender **lo político** dentro de la herramienta del cine y el rol que éste juega en la reproducción y vehiculización de una cultura determinada, es preciso hacer ciertas aclaraciones previas que nos ubiquen en el presente análisis.

Cualquier tipo de elaboración cultural, intelectual o ideológica no es más que la expresión simbólica de determinadas condiciones materiales de producción. Son la representación de una etapa o situación histórica, de sus medios y las relaciones que a ellas corresponden. Expresiones que reflejan las condiciones objetivas en las que son producidas, donde no siempre existe una conciencia al respecto.

Existen muchas discusiones en el campo del conocimiento acerca de la ubicación del arte, la cultura y la teoría en torno a si se ubican solamente a nivel de superestructura sin relación a las condiciones materiales de producción o no. Lo fundamental para no caer en discusiones abstractas es ubicar de manera concreta las condiciones de producción de una obra cinematográfica, ya que estas condiciones también determinarán la política con la que se las produce. En este sentido el reconocimiento de que:

“...en la producción social de la vida, los hombres establecen relaciones definidas que son indispensables e independientes de su voluntad, relaciones de producción que corresponden a un estadio de desarrollo definido del desarrollo de sus fuerzas productivas materiales. La suma total

de estas relaciones de producción constituye la estructura económica de la sociedad, el verdadero fundamento sobre el que se erige la estructura legal y política y a la que corresponden formas definidas de conciencia social. El modo de producción de la vida material condiciona el proceso de vida social, político e intelectual en general...⁸.

Si comprendemos los procesos acaecidos en la **historia** de la humanidad, podremos entender que la evolución de arte y de los medios masivos de comunicación, tienen directa relación con los cambios a nivel de la propiedad de los medios y las relaciones de producción experimentada en cada época. Esto entrega al análisis sobre el régimen estético-político del sistema actual, una perspectiva donde el cine y la imagen juegan un rol importante tanto en la mantención de este orden estético, como en su negación.

El cine como herramienta política, procura el reconocimiento de la influencia que éste tiene en la creación de la imagen que el espectador hace de sí mismo a través del impacto e interpretación de los relatos y formas que el cine propone. El modo en que el sujeto interpreta su realidad y los problemas de la misma se ven mediados por los relatos construidos dentro de los márgenes instalados por el régimen. Así:

“el cine entendido como forma de mediación política nos sirve como instrumento percepción de la lucha simbólica que se produce entre las diferentes de estrategias y rituales de poder y como contribución a la construcción del imaginario político que liga al individuo con la comunidad, más allá de la experiencia inmediata, para la interpretación de los procesos políticos”.⁹

La tarea del que se identifica o denomina como autor está planteada en el reconocimiento de que la relación con la percepción de la realidad y la imagen que una nación, grupo étnico o etéreo tiene de sí misma, está determinada en parte, por los relatos que levantan sobre el pasado, presente y futuro de éstas, desde el espacio del poder y sus relaciones con la cultura, tanto en su producción como reproducción.

⁸ Williams, R; “Marxismo y Literatura”, cap 2 “Teoría Cultural”, pp. 93

⁹ JÖRG, C; CASAJÚS, B; “El futuro de la política: las utopías del cine de ciencia-ficción”, pp. 2.

Influye la cultura entonces, a nivel subjetivo, en el proceso del desarrollo de la conciencia del sujeto histórico. Es en ese espacio donde se ubica la disputa del denominado autor de cualquier medio que se reivindique como “arte” o cultura por la trascendencia de su obra o discurso. El espacio de la conciencia, es el espacio de la disputa simbólica del poder sobre los sujetos y por ende para el “autor” el campo de donde se plantea la identificación del espectador con su obra y sus relatos, la cual además puede plantearse o no, la lucha contra la alienación o la falsa conciencia.

La Alienación, es entendida por Brecht, como la incapacidad del sujeto de reconocer la ideología impresa en las relaciones sociales establecidas por el sistema de explotación capitalista, tendiendo a naturalizar valores, sistemas de creencia, las relaciones con las instituciones de poder y orden, así como las relaciones productivas. Así *“los valores que rigen nuestras estructuras son ajenos a las realidades profundas de nuestro ser y nuestro estar”*¹⁰. Desde la perspectiva marxista, tiene que ver con el desconocimiento del sujeto de su realidad como trabajador dueño de su fuerza de trabajo, dando a esta actividad una connotación de insatisfacción al sentir que el resultado de ese trabajo no le pertenece a sí mismo sino que al propietario de los medios de producción, (propiedad privada), desplazando su identificación con el objeto producido, sintiéndolo ajeno a sí mismo. Esta condición subjetiva es llevada a todo aspecto de la vida, dando a la mercancía y a los objetos el valor de la satisfacción como elemento externo al proceso productivo, (proceso de reificación y fetichismo de la mercancía relacionados).

Elementos como la alienación han sido discutidos previamente por la filosofía, la psicología, el arte y la teoría cinematográfica. Tanto autores como Brecht, Metz, Aumont, Burch, Lacan y otros han problematizado el cine y su relación con lo ideológico. El cine como soporte es más que simple goce estético, opera tanto a nivel objetivo (reacciones físicas inmediatas), como en el plano subjetivo. Jaques Aumont, en “Estética del Cine”, explica dos tipos de identificación que el espectador desarrolla entorno el dispositivo cinematográfico, y la función ideológica que estas cumplen. Centraremos la atención en el primer tipo de identificación, la cual es denominada como *identificación cinematográfica primaria*. Esta, tiene que ver con el *aparato de base* (la cámara), el cual coincide con la posición del ojo del espectador entregándole a este una posición privilegiada y omnipresente sobre lo que se representa, esta

¹⁰ QUIROZ PALACIOS, A: La enajenación: ¿un presente perfecto, o un presente perfeccionado?, pp. 1

ubicación “*sin esfuerzo de movilidad, es el lugar de Dios, del sujeto que todo lo percibe*”¹¹ constituyendo así la ubicación de sujeto-espectador sobre el modelo ideológico y filosófico del idealismo.

El hecho de que la cámara coincida con la mirada o el ojo del espectador significa según Aumont, siempre la imposición de una mirada y por ende de una representación impuesta de la realidad, ya que el sujeto-espectador está obligado a ese lugar de percepción y mirada. El modelo idealista ubica al sujeto como “*el sujeto trascendental de la visión*” donde lo representado aparece como una visión natural, como una representación lógica de la realidad sin cuestionamiento a las diferencias existentes entre la percepción real del ser humano de su cotidianidad versus el aparato técnico del cine y su codificación en planos y movimientos.

En este sentido la alienación tiene que ver con esta idea de que lo que vemos es algo representado como si fuera nuestro propio ojo el que experimenta lo relatado. Una congruencia entre el despliegue técnico del lenguaje cinematográfico y la percepción de la realidad que hace nuestro cerebro cuando observamos. Donde se borra el límite de la ilusión con la realidad, es donde la *Identificación cinematográfica primaria* opera como ideología así, “*...vemos perfilarse la función específica del cine como soporte e instrumento ideológico; Aparato destinado a obtener un efecto ideológico preciso y necesario para la ideología dominante: al crear una fantasmización del sujeto, el cine colabora con gran eficacia al mantenimiento del idealismo*”. La ilusión de realidad emanada tanto de la identificación del espectador con la cámara y el posterior manejo del *montaje invisible*, hace del cine y sus relatos elementos constituyentes de alienación.

El problema del idealismo como matriz de interpretación de la realidad tiene que ver con que el campo de la abstracción predomina por sobre la realidad material de los objetos y las relaciones del hombre con estos. Así el elemento alienante del cine, está ubicado en el modo de representación de la realidad y las decisiones estéticas que se toman, incidiendo en la creación de una falsa conciencia en el espectador según las intenciones y condiciones de producción circunscrita al autor y su obra. El cine puede crear o legitimar en el espectador una percepción de la realidad y sus valores a través de los relatos y soportes propios de la producción cinematográfica.

¹¹ AUMONT, Jaques; *Estética del cine, la doble identificación en el cine*, pp 261

Tanto a nivel mundial como nacional, el cine enfrentó durante una época esta condición, atreviéndose a desafiar estructuras y modos de representación, siguiendo las reflexiones y propuestas de puesta en escena realizadas por Brecht¹². Sin embargo, en la actualidad esta preocupación pareciera haber quedado olvidada. Y lo que ha prevalecido es una producción cinematográfica desprendida de la preocupación por la **des alienación**. Si fuéramos un poco más categóricos podríamos decir que actualmente *“un cine perfecto –técnica y artísticamente logrado- es casi siempre un cine reaccionario”*¹³, sin embargo es preciso actualizar tal afirmación, remitiéndonos al cine chileno actual donde el cine es reaccionario de por sí sin siquiera tener elementos de perfección técnica o artísticamente, ya que hoy tales parámetros yacen difuminados tras la sombra del posmodernismo actual.

En el cine actual, existe además, rasgos de alienación en los mismos realizadores. Quienes, como consecuencia del proyecto político de la dictadura, la que instaló un nuevo tipo de cultura y sensibilidad política, han sido formados precisamente para no mirar más allá de sus propios egos en algunos casos, y en otros, simplemente porque quienes hacen cine hoy en Chile pertenecen a la clase más acomodada de la sociedad, (el valor de la carrera es excesivamente cara para el estudiante promedio chileno), que entrega desde ya condiciones tanto objetivas como subjetivas distintas sobre la interpretación de la realidad de las masas, perpetuando una mirada en el cine chileno que cada vez más tiende a distanciarse del espectador y sus experiencias comunes, dejando de lado el diálogo con la sociedad.

Las formas y modos de producción del cine de la época actual están intrínsecamente arraigados a un sistema mercantil de producción capitalista, que propone formas y límites a los discursos propuestos en las aéreas culturales más diversas: cine, televisión, bellas artes, literatura, filosofía, etc. Límites que constituyen hoy un régimen estético-político para la producción cinematográfica y la cultura en general, donde el autor experimenta este orden a través de las delimitaciones de las “formas de hacer” y del “decir” que el régimen político del momento impone y propone.

¹² El dramaturgo Bertolt Brecht desarrolló una teoría y modo de representación que se constituía principalmente en el efecto de extrañamiento, que consistía en romper la cuarta pared para eliminar la sensación de espectador pasivo, dirigiendo miradas y apelando al público con textos y acciones. La idea de esto era generar en el sujeto la conciencia de que estaba viendo algo fabricado, y en ningún caso suponía la ilusión de realidad.

¹³ GARCIA ESPINOSA, Julio ; Por un Cine Imperfecto, Ensayo, La Habana 1969, pp 1

La dimensión **estético-política** de la imagen, tiene que ver con su capacidad portadora de sentido y articuladora de discursos sociales o individuales. Los modos en como genera una representación de mundo buscando establecer una referencia de realidad, son de carácter intrínsecamente político, por lo que la producción de estas imágenes se ve enmarcada en los límites de lo decible y lo indecible, es en este sentido en que comprenderemos lo que significa la experiencia estética política en el cine, su imagen y su historia.

Para hablar de lo político y la dimensión estética de la imagen cinematográfica, debemos comprender qué entendemos por político y qué no. Rancier propone una distinción para lo político que se aplica a la realidad chilena. Este autor menciona que lo político, bajo la apreciación de lo moderno coincide con lo policial, ahí donde lo policial es: la definición de las estructuras institucionales, la definiciones de los lugares, los grupos considerados como comunidades y los que no; formas y métodos de los sistemas de legitimación, mientras que lo político es aquel espacio y momento en que los que no tienen voz son visibilizados cuando dos mundos entran en contradicción.

Hecha esta aclaración, sobre lo policial y lo político, tenemos primero, que revisar el pasado del cine chileno y entender los procesos vividos por este para así poder comprender su reconfiguración estética y política.

Si nos remitimos al pasado de nuestro país y la coyuntura que trajo mayores cambios culturales, es preciso remontarnos a lo ocurrido en el año setenta y tres. Tras el golpe de Estado, Chile experimentó ambos conceptos: lo “policial”, se expresó en la estrategia implementada por el poder militar, consistente en la persecución y aniquilación del cuerpo social el que constituía la “amenaza ideológica y física para el país”. La censura de todo tipo de discurso (literatura, cine, arte, música, etc.) que atentara contra los valores instalados por el nuevo régimen, valores sobre los cuales justificaban su accionar. Conceptos como “nación” y “el orden”, el “heroísmo” fueron “encarnados” por las fuerzas amadas quienes tomaron en sus manos “la noble misión de salvar a la nación de la perdición”, así como, la supresión de la libertad de expresión, fueron elementos claves para desactivar un tipo de sensibilidad política que fue reconfigurada a través de una nueva **repartición de lo sensible** a través de una política autoritaria, encarnada en la voz de mando de la figura del dictador, que determinaba quiénes y cómo podían hacer política. Este es el ejemplo más claro de cómo la experiencia de lo político fue modificada.

El cine chileno, bajo lo anteriormente descrito, experimento la pérdida de su espacio en la política. El rol que éste jugaba antes, era el de la construcción de un cine para las masas que buscaba activar al espectador. Sus espacios eran las salas de cine, las universidades, sus auditorios y la academia. Tales elementos fueron eliminados a través de la prohibición de la carrera en las universidades que la impartían, la persecución de algunos realizadores, y el nulo interés de este nuevo régimen político por el desarrollo de un cine chileno con aspiraciones a la construcción social. El cine de ese periodo sin embargo no dejo de jugar un rol esencialmente político. Este fue rápidamente entendido como una herramienta más al servicio de la legitimación del régimen político militar, el cual a través de la publicidad y la producción de propaganda oficialista en el ministerio de relaciones exteriores, se dedicó a combatir la contracampaña, contra de la dictadura militar chilena que existía tanto dentro de Chile, como en el resto del mundo.

De este modo, lo social sufrió un retroceso en el campo de lo político tras el proceso dictatorial, y la posterior reafirmación del proyecto político a través de la transición democrática que mantuvo la herencia fundamental de la dictadura: la Constitución del ochenta y el modelo económico, significando esto, un golpe a la conciencia social del país

Podemos decir entonces, que existió un desplazamiento del habitar político de una población que participaba activamente en los acontecimientos de una época determinada, hacia la intimidad del hogar y sus problemas personales, lo cual es el síntoma más claro de este retroceso:

“En la época en que la política era impugnada en nombre de lo social, del movimiento social o de la ciencia social, se manifestaba sin embargo en una multiplicidad de modos y lugares, de la calle a la fábrica o la universidad. Su restauración se enuncia hoy en la discreción de esos modos o en el abandono de esos lugares...La desgracia es que, en esos mismos lugares, se expande la opinión desencantada de que hay poco para deliberar y que las decisiones se imponen por sí mismas, al no ser el trabajo propio de la política otra cosa que la adaptación puntual a las

*exigencias del mercado mundial y el reparto equitativo de los costos y los beneficios de esta adaptación*¹⁴.

Tal afirmación da cuenta de cómo la experiencia social de lo político es arrebatada precisamente de los espacios que son parte constitutiva de la comunidad y sus relaciones sociales. Proceso del que el cine chileno no estuvo ni está exento.

Tanto Aristóteles como Rancière coinciden que el acto político tiene que ver con la capacidad del sujeto de reconocer su posición de dominado/dominación, aquel que es capaz de discutir públicamente su posición y por ende evidenciar las diferencias existentes entre los sujetos y sus representaciones ya sean individuales o colectivas. Quien no es capaz de hacer aquello es simplemente un animal o un idiota: *“el hombre es el único que posee el sentimiento del bien y del mal, de lo justo y lo injusto. Ahora bien, es la comunidad de estas cosas la que hace la familia y la ciudad”*.¹⁵

De manera que lo político tiene que ver con lo que decidimos contar y lo que no, con lo visible y lo invisibilizado, con las formas y lugares donde se decide evidenciar la diferencia así como los modos en que expresamos estas contradicciones. Lo político es entonces el campo de disputa de dos realidades distintas. En otras palabras; *“la política se refiere a lo que se ve y a lo que se puede decir, a quién tiene competencia para ver y calidad para decir, a las propiedades de los espacios y los posibles del tiempo...”*¹⁶ y en este sentido la academia y el Estado como instituciones del régimen político, son parte fundamental tanto de la mantención como de la constitución del régimen estético actual.

Este concepto de estética, *“puede entenderse en un sentido kantiano -en su momento revisitado por Foucault-, como el sistema de las formas que a priori determinan lo que se va a experimentar.”*¹⁷ Esta división de lo sensible, hace de la experiencia estética siempre un fenómeno político. Así los sucesos históricos ocurridos en Chile trajeron a

¹⁴ RANCIÈRE, J; El Desacuerdo, política y filosofía, pp. 6

¹⁵RANCIÈRE, J; El Desacuerdo, política y filosofía, “El comienzo de la política” pp. 13

¹⁶RANCIÈRE, J; Señas y Reseñas, Centro de Estudios Visuales de Chile, pp. 3

¹⁷RANCIÈRE, J; Señas y Reseñas, Centro de Estudios Visuales de Chile, pp. 3

las formas de producción cinematográfica cambios que se extienden hasta la actualidad.

Un ejemplo de esto, es que en Chile solo existió una productora perteneciente al Estado, Chilefilms, la que dejó de serlo tras el año ochenta y nueve tras la política implementada por el régimen militar, la cual privatizó gran parte de las empresas estatales que existían hasta la época, Chilefilms se mantuvo como empresa privada tras el retorno a la democracia. El nuevo cine comenzó a ser financiado a través de fondos concursables desarrollados por los gobiernos de la Concertación o por la inclusión de las grandes empresas privadas en el financiamiento de las obras.

Así lo político del medio audiovisual está estrechamente relacionado con la situación histórica en la que se desarrolla, su capacidad como mediador sobre los discursos y la construcción social, está ubicada en las características técnicas y estéticas del cine, siendo el autor quien a través de su obra hace siempre un comentario político. El cine chileno experimentó cambios profundos en las formas de hacer y decir, existiendo un claro antes y un después tras el retorno a la democracia que nos obliga a revisar el pasado para poder entender el presente. Es preciso hacer una revisión sobre estos aspectos, que nos revele el estado del cine chileno actual y revisar conscientemente las funciones que como realizadores estamos cumpliendo hoy en día en el escenario de la cinematografía nacional.

III. Sobre las intenciones de un cine social

Es sabido por todos que la década de los sesenta constituyó un momento de gran agitación y convulsión social. Estaba en curso un proceso que cuestionaba estructuras y desafiaba regímenes. Fue una década que promovía ideas y métodos que rompían con lo establecido en todo orden de cosas, las convulsiones políticas se veían reflejadas en las producciones culturales de cada país.

El arte durante este periodo, se desarrolló con una capacidad única de análisis, crítica y reflexividad, abriendo perspectivas más allá de la discusión sobre el arte propiamente tal, sino que además, sobre el lenguaje y sus representaciones. Discusiones que en el cine tuvo su expresión, no tan solo en el cine Europeo que reflejaba los cuestionamientos al Método de Representación Institucional (MRI) definido por Burch a través de propuestas como la Nouvelle Vague, el Neorrealismo Italiano o el cine de

Bergman y otros, sino que existía además, un proceso paralelo en Latinoamérica donde, el cine novo do Brasil, el cine argentino, el cine cubano de Tomas Gutiérrez Alea, así como el Nuevo cine chileno, experimentaba en distintos niveles una discusión profunda sobre sus códigos, el rol y la función del cine como herramienta política más allá de sus innegables características dadas a la entretención o sus pretensiones artísticas.

En Latinoamérica existió un proceso de búsqueda, de profundo rechazo a las miradas colonizantes, tanto en la producción cinematográfica como en el ámbito cultural en general. La discusión en esos momentos apuntaba a tomar de los grandes pensadores, artistas y modelos de la época aquello que era útil a la propia configuración cultural pero siempre consciente de que se debía desarrollar un conocimiento y una cultura propia capaz de sacudirse de concepciones europeizantes o extranjeras. Además, el contexto latinoamericano entregó herramientas reales para la creación de un cine con ciertas características comunes como lo eran el interés político y social expresado en las obras.

La fugaz irrupción del Nuevo cine chileno –fugaz por que pronto vendría el golpe de Estado que enviaría al exilio a la mayoría de los realizadores y a otros a la reclusión de sus hogares- cuyas características tenían profunda relación con una mirada social, buscaba expresar los problemas y necesidades de la sociedad de la época. Si definiéramos este cine en palabras de Aldo Francia se entendería que, *“El cine, en general, es un opio, porque el espectador a través de él se libera, y no hace nada por liberarse en forma real. El espectador siempre es un ente pasivo. Justamente, entonces, este nuevo cine trata de liberar, de activar, desencajar, provocar al espectador. Esto es lo que yo entiendo por nuevo cine en América Latina, un cine con perspectiva social.”*¹⁸

El nuevo cine chileno estaba en total sintonía con las distintas expresiones y búsquedas cinematográficas de la época que, cansadas del sistema hollywoodense de producción, apostaban por una producción emancipada de los cánones formales y productivos de la industria norteamericana la que hasta el día de hoy, cumple principalmente la función de entretención y enajenación del espectador, en el sentido

¹⁸ Entrevista a Aldo Francia, Publicado en Revista Primer Plano, n°3, invierno de 1972

de que el trabajador común a través del efecto voyerista de la sala de proyección oscura, puede refugiarse en las salas de cine para omitir su condición de explotado.

El dispositivo del cine en tanto soporte como en su exhibición, implican una escisión en el espacio- tiempo que produce la oscuridad de la sala y la transformación de su propia experiencia a través de la experimentación del tiempo del Otro exhibido en la pantalla. Un momento de suspensión real de las preocupaciones del sujeto a cambio del goce escópico de observar a otros sin ser visto, la satisfacción del hombre por fuera de la esfera del trabajo, el cual constituye la producción y reproducción de su propia vida material.

Entiéndase entonces, que tanto la alienación o enajenación están presentes en el cine de entretenimiento y el cine norteamericano ha sabido desarrollar este elemento exitosamente. Es precisamente contra este fenómeno alienante que la inquietud del cine de los sesentas comienza a revelarse, y Chile participó de aquella discusión de manera activa.

Bajo esta inquietud, que además se presentaba en toda Latinoamérica, es que se llega a reconocer en los autores como Helvio Soto, Aldo Francia, Miguel Littin, Silvio Caiozzi, Raúl Ruiz y otros más, una mirada crítica que planteaba al espectador no como receptor pasivo, en el sentido de que obligaba a reconocer al sujeto las reales condiciones de existencia presentes en la sociedad en ese momento. Este cine escapaba a las simples discusiones formales y artísticas. Sus pretensiones eran en menor o mayor grado, en contra de la alienación y enajenación de las masas. Una propuesta de volver visible lo invisible, logrando posicionar temáticas sobre la miseria, desigualdad, luchas sociales, denuncia sobre los excesos de la clase acomodada, así como daba lugar y cabida a personajes que se relacionaban directamente con los sectores populares, el folclor y la realidad de una gran parte de la población. Cabe aclarar que no considerare a los realizadores documentalistas porque en esta época y después de esta ellos han cumplido una función política clara independiente de sus métodos formales de representación.

El compromiso expreso de este cine era el desarrollo de un espectador capaz de verse a sí mismo, capaz de reconocer sus virtudes y defectos, gracias y desgracias, que lograra además concientizarse de los problemas estructurales del sistema como primer paso, pero también tenían un claro compromiso con el proyecto político de la época,

marcando una de las principales diferencias del cine chileno pre dictadura con el cine actual de nuestro país.

IV. Sobre el discurso cinematográfico desactivado por el régimen militar

No podemos analizar el giro cultural sucedido en el país obviando lo ocurrido en el ámbito de lo político. Es imposible entender la ideología y cultura de un país o una región sin conocer su historia y reconocer los procesos históricos involucrados en estos cambios. En el caso chileno entonces no podemos hablar de la “evolución cultural” o la evolución del “arte” si desconocemos o nos rehusamos referirnos a que lo que ocurrió en el Chile de ese entonces.

No es secreto para nadie lo que acaeció en el país el año 1973. El golpe militar trajo como consecuencia no sólo un cambio radical tanto en el régimen político como en el sistema económico, sino que además, el golpe de Estado introdujo un quiebre radical en la construcción simbólica cultural del país, instalando un antes y un después en el imaginario del ciudadano chileno, cambio que solo hoy, y a través de la mirada de las generaciones más jóvenes, podemos dimensionar. El cine chileno, desde el retorno a la democracia ha sufrido una evolución que dista bastante de aquel cine desarrollado durante el periodo de los sesenta, continuado en el exilio hasta finales de los ochentas, e incluso a principio de los noventas.

Después de la transición a la democracia del 80, el cine chileno comienza a dejar atrás la denuncia, las problemáticas sociales más comunes y sentidas, para volcarse cada vez más hacia los conflictos individuales, a los problemas de la intimidad y las miradas perdidas, que desplazan la mirada de lo social, es decir, lo que es experimentado colectivamente por la sociedad en su conjunto, por lo raro, lo extraño, lo único e inusual. Síntoma de una tendencia del arte en general, tras los grandes procesos sucedidos en el mundo: la caída del muro de Berlín, el supuesto fin de los ismos, el establecimiento de un imperio mundial, la globalización, el auge del posmodernismo, etc. En el caso de Latinoamérica, el fin de dictaduras en el cono sur, dejó a pueblos enteros sumidos bajo la sombra del terror y un modelo económico impuesto por las armas.

A nuestro país le fueron extirpando sus modos y códigos simbólicos culturales. Así como se aplastaron vidas, se aplastaron ideas y la forma de habitar políticamente en

sociedad. Este cambio estuvo marcado profundamente por la violencia y el terror, características esenciales del autoritarismo y que trajo en reemplazo a la vieja estructura cultural democrática, una cultura autoritaria de masas, sustentada en un nuevo régimen, defendida por una clase dominante que tras haber aplastado al país a través de las fuerzas militares, busco imponer sus intereses a miles, a través de la organización y estructuración de una nueva cultura. Así, quienes buscan la hegemonía sobre otros necesariamente “...*tienen, por necesidad, que centrar su preocupación en el campo de la cultura y su organización, pues es allí, finalmente, donde se expresa la dirección sobre la sociedad y donde se asegura la mantención de un orden social*”¹⁹.

Ya que es imposible mantener el poder solamente a través de la violencia, es que se vuelve necesario el desarrollo del control de la sociedad a través de la sistematización del discurso oficial a través de todos los medios posibles: prensa, radio, televisión y cine. Esta preocupación trajo consigo, las formas e intereses del nuevo sistema hacia el campo audiovisual, que servían al adormecimiento en las masas abatidas: Sábado Gigante, el Festival de la Una, Música libre, entre otros, son ejemplo de la respuesta para dar salida a las inquietudes sociales, el espectáculo como forma catalizadora, escapista y herramienta para la legitimación del orden político.

La fórmula cultural ya no estaba centrada en la participación política de los ciudadanos, tampoco en la producción de un arte concientizador, sino más bien, la cultura se desarrolló en torno al consumo de la entretención, la legitimación de los valores de la producción económica para el desarrollo del país, la tecnocracia y el sistema de una sociedad vigilada por sus pares. La construcción de una sociedad auto disciplinaria, capaz de vigilar a sus pares y censurar todo tipo de manifestación que atacara la nueva moral del nuevo régimen político, permite “*paralizar el debate público y mantener la política a nivel de mercado*”²⁰.

La producción cinematográfica es en esos entonces, completamente periférica, de muy poca influencia y no marca hitos relevantes para la historia de la cinematografía chilena. Los autores que antes estaban comprometidos con un estilo de cine, terminan haciendo publicidad y produciendo paralelamente filmes de bajo calibre y de poca

¹⁹BRUNNER, José Joaquín; La cultura autoritaria de masas, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, 1981

²⁰BRUNNER, J. J ; “*Cultura autoritaria de masas*”,FLACSO 1981, Pág. 70

distribución. Salvo algunas excepciones, el cine en general se vio desplazado del medio cultural más inmediato.

La lógica de consumo instalada en la cotidianidad de la gente, así como el escapismo publicitado por los medios, genera un contexto donde la politización del espectador comienza a verse mermada, desplazada por el sentimiento de derrota ante la “utopía” socialista. Utopía entendida como la idea de que lo deseado solo es posible en un otro lugar. La cultura chilena entonces cambia de una posición política activa y participativa a ser una cultura que acata reglas y órdenes como parte de un engranaje dentro del sistema para mantenerlo y mantenerse dentro. El espectador chileno deja de ser un receptor crítico, siendo hoy un sujeto de consumo.

La nueva cultura social es promover sujetos autodisciplinarios que se censuran a sí mismo y se vigilan entre sí para anular los discursos aberrantes. La irrupción de la idea de lo apolítico como valor, a través de la implantación de conceptos como “la unidad nacional”, “el orden” y “el progreso”, elevándose como conceptos “neutros”, no reflejan otra cosa más que la necesidad del régimen militar por la lucha de la hegemonía ideológica sobre la sociedad, así *“la lucha por la hegemonía ideológica y política siempre es, por tanto la lucha por la apropiación de términos que se sienten “espontáneamente” como apolíticos, como si trascendieran fronteras políticas”*²¹. Estos valores son aún defendidos en la actualidad.

Así la producción audiovisual, tras su escasa producción en periodo de dictadura, comienza abrirse paso tras el retorno a la democracia. Sin embargo, la crisis de su espacio y medios de producción no se solucionaron completamente con el retorno de ésta, ya que la democracia actual no contemplaba ni contempla la posibilidad de que el cine volviera a ser lo que había sido en otra época. Así el cine chileno sufre un giro que se enmarca dentro una disputa política en la que su fuerza y relevancia tiene que ver con su carácter de mediador de la experiencia del espectador.

Ante la posibilidad de que el cine y sus realizadores retornaran con sus relatos de denuncia y mirada crítica, el espacio cultural se volvió crítico de este tipo de cine. A través de la prensa informativa y crítica del arte se instaló la idea de que el cine chileno

²¹ ZIZEK; Slavoj, “Multiculturalismo o la lógica del capitalismo multinacional”, Pág. 137

era anacrónico²² y “aburrido” porque hablaba del pasado, pasado del que aun vivimos las consecuencias.

Muchos nuevos realizadores comenzaron a repudiar el hecho de hablar de lo pasado, y los viejos directores no encontraron el espacio y los medios para hablar de éste. Finalmente esta idea sobre el cine decantó en el inconsciente de las nuevas generaciones quienes creyendo que lo “político” en el arte y el cine, ya no va más, la asumen finalmente. Sin embargo, este desplazamiento implica en sí mismo una decisión y postura política. En este sentido el icono de esta nueva sensibilidad dentro de las nuevas generaciones es la realizadora Dominga Sotomayor quien afirma que mientras *“más personal y menos político se ha vuelto el cine, se han ido creando diálogos más trascendentales”*²³.

Ya en los setentas algunos autores advertían tal realidad, *“en última instancia, todo cine es político...Si busco, con mis películas, hacer del espectador de un ente pasivo, estoy defendiendo un sistema político, estoy vendiendo el conformismo. Esta es una forma de cine político”*²⁴. Claramente esta afirmación debe ser analizada hoy día, considerando los matices del estado del desarrollo cultural actual, asumiendo los progresos y retrocesos de las expresiones culturales. Sin embargo lo principal sigue siendo que el cine es siempre **una expresión de una postura política**.

La producción cultural se vio claramente modificada por tales proceso y las generaciones siguiente a estos comienzan a enmarcase dentro de las interpretaciones posmodernistas emergentes de la época, posmodernistas en el sentido de que el arte comienza a rechazar profundamente lo político como valor, en cambio comienza a defender valores como la libertad y individualidad del artista y su obra.

V. sobre la emergencia de una nueva sensibilidad cultural

Hoy nos enfrentamos a nuevas lógicas productivas que reflejan el resultado del modelo económico actual. Estas nuevas formas son parte de lo actualmente conocido como

²² Caiozzi, Silvio, entrevista en canal Artv, 2012, en tal entrevista este director remitía a “El Mercurio” como uno de los medios principales que hacia crítica al cine de denuncia.

²³ Entrevista a Dominga Sotomayor, en revista Capital on line: <http://www.capital.cl/cultura/los-dias-de-dominga/>

²⁴ Entrevista a Aldo Francia, Publicado en Revista Primer Plano, n°3, invierno de 1972

“posmodernismo”, idea que comienza a ubicarse en las discusiones sobre el arte y la teoría a partir del fin de las guerras mundiales y sufre grandes transformaciones a través del tiempo. Este concepto comienza a tomar forma y a tener cada vez más eco a partir de los setenta, teniendo que ver con la idea de la existencia de una ruptura con las ideas modernas y el rechazo a las grandes luchas político-ideológicas que dieron forma al entramado artístico cultural del periodo histórico anterior. El “posmodernismo” así debe ser entendido *“no como un estilo, sino más bien como una pauta cultural: una concepción que permite la presencia y coexistencia de una gama de rasgos muy diferentes en incluso subordinados entre sí.”*²⁵

El posmodernismo que afirma la muerte de los ismos y los clásicos del arte moderno, irrumpe con la búsqueda del quiebre de las formas y contenidos impulsados por el arte pasado. Su intención es en primera instancia de carácter contestatario. Sin embargo en la actualidad el posmodernismo, es parte de una propuesta cultural institucionalizada, que lejos de ser un quiebre con el arte y la cultura del pasado no es más que un reciclaje de estilos, y formas, donde:

*“sus propios rasgos ofensivos- desde la oscuridad y el material sexualmente explícito hasta la obscenidad psicológica y las expresiones de abierta provocación social y política, que trascienden todo lo imaginable en los momentos más extremos del modernismo – ya no escandalizan a nadie y no solamente se reciben con mayor complacencia, sino que ellos mismos se han institucionalizado e incorporado a la cultura oficial de la sociedad occidental”*²⁶

El posmodernismo, es síntoma de una cultura de carácter heterogéneo, múltiple y global. Su estilo no está determinado de forma doctrinaria, sino más bien, tiene que ver con la reiteración, reciclaje y mezcla de una multiplicidad de estilos vaciados de sus contenidos y principios. El reciclaje de estilos y estéticas, la disolución del compromiso a través de la ironía y la parodia vacía, son signos característicos de esta nueva sensibilidad artística y mediática. Esta nueva tendencia cultural se ha instalado

²⁵ JAMESON; Frederich, “El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado”, PAIDÓS, pp 16

²⁶ JAMESON; Frederich, “El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado”, PAIDÓS, pp 17

paulatinamente en la producción cultural chilena, con mayor notoriedad en el ámbito cinematográfico y artístico.

El avance del capitalismo industrial hacia el capital especulativo, introduce en las cuestiones sobre la producción cultural nuevos parámetros de producción. En un principio pareciera que las nuevas producciones culturales no tienen ningún tipo de relación entre sí, existiendo una libertad total en cuanto a lo que se puede llamar arte o no. La idea de lo estético se reduce a meras cuestiones formales ya que el posmodernismo no persigue el cuestionamiento político en lo inmediato. Esta tendencia, sustituye la idea de alienación por la de la fragmentación del individuo, que sugiere la ausencia de una *“presencia en sí mismo”*, que sea capaz de una conciencia más íntima, aportando al surgimiento de distintas formas culturales que desconocen al individuo y su capacidad de experimentar la *“experiencia de la conciencia”*, teniendo como principal interés en cambio, el desarrollo de nuevas tecnologías y la experimentación formal, desligándose de los procesos sociales que existen tras estas nuevas condiciones de producción y el nuevo escenario político mundial.

Este desarrollo de nuevas tecnologías, ha permitido una democratización de la producción del *“arte”*. Sin embargo, en el caso del cine esta apertura democrática no ha significado la democratización de los espacios y medios de producción, así como, los relatos construidos en él, no han avanzado hacia el alcance de las masas, ni se ha planteado el problema de la producción cinematográfica en el sentido estrictamente de lo político. Así, *“toda posición posmodernista en el ámbito de la cultura – ya se trate de apología o de estigmatizaciones- es, también y al mismo tiempo, necesariamente, una toma de postura implícita o explícitamente política sobre la naturaleza del capitalismo multinacional actual”*²⁷.

El desarrollo de una economía mundial capitalista entonces expande sus fronteras permitiendo que las culturas de distintos lugares entren en contacto y cada vez tiendan a homologarse con mayor frecuencia. Esto implica la extensión de una política cultural desarrollada por el centro económico más importante del mundo, EE.UU y la adopción de un pensamiento que cada vez se torna más global. Sin embargo, en el caso chileno,

²⁷JAMESON; Frederich, “El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado”, PAIDÓS, pp 14

las influencias que interesan en el campo del arte y la cultura son las de referencia europea.

El centro cultural al que la producción chilena se vuelca es hacia Europa (a diferencia de la producción industrial e ingenieril que se vuelca a lo norteamericano). La formación y la academia europea toman una relevancia en el desarrollo de la mirada de nuevos realizadores y sus producciones, a través de su formación académica en el extranjero y la importancia de su participación en los círculos de exhibición de festivales europeos, que entregan status y categoría a sus obras, desarrollando en la mirada del realizador chileno códigos ajenos a los propios de su cultura.

Al sufrir Europa este proceso cultural manera anticipada a nuestro continente, viéndose además incapacitada de dar respuesta a la cuestión artística de manera innovadora o tradicional, se ha visto obligada a la vez a dirigir su mirada a los países del tercer mundo para poder suplir la pérdida de la vieja noción de arte que antes era portadora, y que hoy ya no es más exclusiva de este continente, al ser una pauta cultural mundial la que hoy rige los cánones estéticos. Así *“tal vez, entonces la verdadera causa del aplauso Europeo a algunas de nuestras obras, literarias y fílmicas, no sea otra que la de una cierta nostalgia que provocamos”*.²⁸

La mirada de nuestros autores está ubicada fuera del país, siguiendo la producción cultural una tendencia a la adopción de los parámetros estéticos externos a nuestra realidad nacional y al resto del cono sur, los cuales enmarcan nuestro contexto de producción. En palabras de Martín Baró: *“La sociedad latinoamericana es una sociedad enajenada; una sociedad cuyo centro y razón de ser no se encuentra en sí misma, sino en aquellas metrópolis que determinan su destino...Psicológicamente es (pues) una sociedad alienada: su ser es ser otro; su vivir, para otro”*. Así como en términos económicos, estamos determinados por las necesidades del primer mundo, culturalmente seguimos viviendo en la dominación simbólica de estos centros culturales.

El arte y en consecuencia el cine, se vuelven incapaz de problematizar a su propia realidad y época. Todo lo producido es un reciclaje de estilos y formas pasadas, que han sido vaciadas de contenido donde lo representado solamente es una repetición de

²⁸ GARCIA ESPINOSA, Julio, Por un cine imperfecto, ensayo, La Habana, 1969, pp 6

las estéticas pasadas o ajenas, donde sus mensajes son siempre ecos huecos de una sociedad que no pareciera ser comprendida ante la incapacidad del reconocimiento de su propia historicidad:

“...la pérdida de nuestra posibilidad vital de experimentar la historia de modo activo: no podemos decir que produzca una extraña ocultación del presente debido a su propio poder formal, sino únicamente para demostrar, a través de sus contradicciones internas, la totalidad de una situación en la que somos cada vez menos capaces de modelar representaciones de nuestra propia experiencia presente.”²⁹

Nuestro país no queda exento de estas nuevas concepciones, siendo el mayor auge de esta tendencia durante el retorno de la democracia, con la emergencia de nuevos realizadores. El término del cine social chileno y su paso a un nuevo tipo de cine se circunscribe dentro de las consecuencias políticas que dejó el proyecto político del régimen militar y su posterior desarrollo durante el periodo de democracia.

En democracia ya no es tan necesaria la delimitación estricta de las formas del decir, dado el contexto político de la época el fin de la dictadura debía tener expresión en todo ámbito de la organización social y producción cultural. Para poder dar cabida al concepto “democracia,” sin que esta fuera cuestionada, era preciso abrir el campo de las expresiones culturales, volver a dar voz a los que una vez fueron invisibilizados, así, si antes se censuraba y perseguía, ahora existe una apertura hacia todos los estilos y formas posibles que reflejaran el avance democrático. El régimen estético comienza a modificarse de manera que fuera posible la inclusión de las antiguas voces antes reprimidas y las nuevas generaciones portadoras del nuevo sentido común desarrollado durante el periodo dictatorial.

Si en lo moderno, los estilos y modos de representación tenían impresos intenciones y convicciones que se enmarcaban dentro de estilos específicos, con el auge del posmodernismo, estas intenciones ya no importan. En su reemplazo, existe la multiplicidad de los relatos y formas, sin norma aparente. El concepto del “posmodernismo”, es desarrollado por Jameson como un concepto problemático que pone en tensión posturas y concepciones políticas, donde el arte y la producción

²⁹JAMESON; Frederich, “El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado”, PAIDÓS, pp 52

cultural enfrentan la ausencia de un gran proyecto colectivo, constituyéndose así la fragmentación de lo político. Parfraseando al autor *“la asombrosa proliferación de los códigos y jergas profesionales así como en los signos de afirmación étnica, sexual, racial o religiosa, y en los emblemas de adhesión a subclases, constituye también un fenómeno político, como lo demuestran fehacientemente los problemas micropolíticos”*.³⁰Toda esta fragmentación de la política permite mantener al margen la organización de los más críticos de la sociedad generándose inevitablemente la ocultación de los problemas estructurales que generan tales desigualdades. Ahí donde la cultura se abre para la inclusión de todos los géneros, estilos y formas en lucha por emerger en la sociedad, se desvía lo unitario del problema del sistema actual.

La experiencia traumática que experimentó nuestro país, respecto a la construcción y la creación de su propia cultura, contrapone históricamente primero a una cultura fuertemente politizada, comprometida programáticamente con un proyecto político contra una cultura totalmente entregada al nuevo modelo económico y a sus lógicas de producción y de distribución. La cultura de hoy es un producto de consumo, presentada como neutral y más allá de lo político, como un espacio limpio de cualquier discurso “ideologizado”. La cultura es un elemento de “unidad nacional” y “símbolo de progreso” sin intenciones de problematizar su producción ni sus discursos. Aquello que aspira a ser “anti-sistémico”, termina siempre absorbido por el sistema, siendo incluido como elemento de consumo, simplificándolo y mostrándolo desde la mirada oficial, entregando un interpretación que sea permitida por el régimen y los límites de lo decible.

La creación artística y sus resultados se han vuelto mercancía, signo de su problemática en relación al fin de las obras mismas y su originalidad. El arte lejos de perseguir grandes proyectos políticos o el desarrollo de una mirada crítica sobre su situación actual, se encuentra atrapado en su nueva realidad, la realidad de ser objeto de consumo. El arte y la cultura son así, una pieza más en el sistema de producción capitalista. Transformada la producción cultural en mercancía, el problema inmediato del arte debería ser la mercantilización de las ideas y obras. El efecto de fetichismo de la mercancía es el eje sobre el que se debería problematizar. Así:

³⁰JAMESON; Frederich, “El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado”, PAIDÓS, pp 43

*“el fetichismo de la mercancía de la fase de transición al capitalismo avanzado, **deberían** ser declaraciones políticas cruciales y críticas. Si no lo son entonces deberíamos preguntarnos porque razón carecen de ese carácter, y deberíamos comenzar a interrogarnos más seriamente acerca de las posibilidades del arte crítico o político en el periodo posmoderno del capitalismo tardío”³¹.*

Sin embargo el arte actual enfoca su atención en la producción de obras que instalan la repetición de estéticas o la parodia, volviendo superficial el proceso creativo, sin enfrentarse al problema del sistema actual en su total complejidad

Las instituciones actuales no delimitan explícitamente las posibilidades del decir y las formas, sino que de maneras muchas más sutiles y a través del desarrollo económico y las nuevas tecnologías, implementan estrategias participativas de financiamiento y apoyo al arte emergente y la cultura en general como parte de una intención a simple vista desinteresada. Sin embargo, estas nuevas formas mixtas de desarrollo de proyectos culturales reflejan el interés de la economía en el arte, quien la ha vuelto mercancía y ha sabido sacar beneficios de su capacidad mediática.

Así el nuevo sensorium estético político, tiene profunda relación con las nuevas formas de producción del mercado internacional y sus pautas culturales, Chile al perseguir el objetivo de ser una nación primer mundista establece tales parámetros en la industria cultural promoviendo creaciones que contengan rasgos como los previamente descritos. El arte y cultura como elementos mercantiles son parte de la vertiginosa carrera por la innovación en las aéreas industriales expresada en todo orden cosa, desde la producción de artículos como la ropa hasta grandes innovaciones como la evolución tecnológica de todo lo existente, posicionan al arte y a la industria audiovisual como fuente de inversión e ingresos donde su administración se vuelve fundamental siendo la innovación estética fundamental.

La construcción de la mirada de las nuevas generaciones, es entonces, una mirada que deja atrás las preocupaciones del pasado y comienza a formar parte de la construcción de una nueva cultura. La mirada del autor chileno hoy se encuentra fragmentada, no existe algo así como “la imagen del cine chileno” como una unidad de

³¹JAMESON; Frederich, “El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado”, PAIDÓS, pp 28

sentido discursiva y estética, sino más bien que existe un cine chileno de formas muy variadas, donde los autores no tienen intenciones principalmente sociales sino más bien, sus intenciones son motivaciones individuales y aisladas de la experiencia del espectador promedio, su preocupación por lo general es sobre aspectos formales y efectistas, generando esto un quiebre entre cine y espectador.

VI. Sobre el cine emergente de la transición y el cine de festivales

Las imágenes cinematográficas actuales, se estructuran sobre un modelo político neoliberal, con un sistema económico capitalista. Hoy estas imágenes, innegablemente **políticas**, se disputan al espectador a través de espacios de distribución y exhibición distintos, espacios que corresponden al cine comercial y al nuevo cine de festivales. Estas formas de producción y consumo cinematográficas, reflejan el proceso político chileno respecto a la reconfiguración simbólica cultural del país ocurrida durante el periodo de la dictadura militar y la posterior transición democrática del ochenta.

Las imágenes del cine chileno hoy, se enmarcan dentro de un régimen estético delimitado por los procesos anteriormente mencionados, donde uno de los cambios más significativos tras el retorno a la democracia, han sido los proyectos de fomento a la cultura y las artes que los gobiernos de la Concertación impulsaron, así como la creciente inclusión de la empresa privada al proceso productivo del cine. Estas nuevas formas delimitan hoy los márgenes dentro de las cuales la imagen política del cine se desarrolla en la actualidad.

Como comunicadores debemos saber que todo discurso está enmarcado bajo ciertas condiciones de producción, (mi obra de titulación es reflejo de eso, René como reflejo de un tipo de cine intimista). Cada postulado artístico es y ha sido expresión de una época y de ciertas condiciones particulares que llevaron a desarrollar ciertos estilos o a romper con otros, sin embargo, lo que no podemos negar es que responden a una situación histórica. Así, el cine de transición vive un proceso que lejos de mantener el cuestionamiento al nuevo régimen establecido, deviene en el silencio de viejos autores y en los discursos que la juventud post dictadura quería expresar. Tras la experiencia del autoritarismo, esta juventud lejos de asemejarse a la actual generación, (la generación del pingüinazo y de las movilizaciones del año 2011), asume las condiciones actuales de producción y el legado cultural e ideológico desarrollado en

dictadura y continuado de manera menos evidente tras la transición democrática, de manera pasiva e incluso desinteresada.

Las generaciones inmediatas al retorno a la democracia, desean dejar atrás el trauma o la asfixia cultural y ante la posibilidad de volver a crear con libertad, adoptan en su discurso, ribetes del sentimiento “posmodernista”, generando obras y producciones que reflejan las ansias de producir cine tras un proceso oscuro de la nación, el cual significó un quiebre brutal en la continuidad del espacio-tiempo de un proceso histórico, como lo fue el ascenso obrero popular de los setentas y la dislocación de un modo de habitar. Este quiebre, sin duda experimentado como derrota, permite el avance de la nueva pauta posmoderna. Así las nuevas películas chilenas no tienen la preocupación ubicada en torno al dialogo con el espectador o una visión crítica sobre la sociedad.

Este cambio en el cine se viene generando desde hace ya un buen tiempo. Podríamos aproximar que, desde la segunda mitad de los noventas, su eje de mirada cambia desde una intención mucho más social y política a una mirada cada vez más comercial, y luego cada vez con mayor fuerza, en una mirada elitista, caracterizada principalmente por lo descrito anteriormente. Esta mirada se ampara hoy bajo el discurso del arte como una especie de cultura superior y la **Academia**, pero que en definitiva, no discuten con el régimen político y se vuelven en último término funcionales al discurso de éste, sea consciente o inconscientemente.

Esta es una generación que no desea hablar del pasado, que no desea hacerse cargo de las consecuencias de la historia material del país. En cambio se recluye a los problemas intimistas, a los individuos y entonces surgen aristas dignas de análisis, como lo es la marcada división entre dos tipos de cines, el cine comercial chileno y el cine emergente de festivales, ambos portadores de los signos del nuevo sistema sociopolítico chileno.

El nuevo cine que no se ubica en el estadio de lo comercial, escapa de realidades sociales, se vuelve necesariamente a las temáticas presentes en toda época (historias de amor, odio y muerte), o vuelca toda su actividad a una producción de un cine que da a la forma y su expresión visible un espacio privilegiado por sobre el contenido. Un cine que habla de trivialidades excepcionales, historias planteadas desde posiciones que se alejan del conjunto de la sociedad. Más bien, se transforman en historias de carácter románticas- en el sentido del estilo del pasado Romanticismo- vividas por personajes

anti sociales que buscan alejarse de la ciudad y su bullicio, que escapan a parajes descongestionados, a los bosques, a cabañas en medio de la nada. Los protagonistas y su mundo están construido en base a un “extrañísimo” y excentricidad –que nada tiene que ver con el extrañamiento propuesto por Brecht – donde las características de la historia y sus objetos son mostrados como extravagantes, únicos, reforzando la idea de lo anormal. La virtualización de sus objetivos y los propósitos encumbrados en la obra, sea el amor, la felicidad o la liberación, no se alcanzan sino no es en forma excepcional, como una situación aberrante, situaciones exclusivas de ciertas individualidades pero no de una mayoría. Historias construidas en base a la imposibilidad de resolver los problemas cotidianos dentro de un margen común/comunidad, sino que siempre por fuera de ésta.

Por otro lado, el pujante cine comercial, se acerca a las temáticas populares y sociales más cercanas al espectador, pero con una vulgaridad y superficialidad tal, que insulta el intelecto del espectador. Es un cine hecho para la entretención, en el sentido más puro y básico de la palabra, siendo lo más cercano a la extensión de la estética de la televisión chilena y su parrilla programática. Ambas producciones (cine de festivales y cine comercial), se ubican en un contexto contradictorio, donde el acercamiento del espectador a la producción nacional se relaciona más con el cine comercial, por sobre las producciones que circulan en festivales, cine arte, centros culturales, y cines de baja distribución. Las producciones, que por lógica, deberían ubicarse como obras de una calidad superior a la producción comercial, con una recepción del público en general mucho mayor, no logran superar la masividad del cine comercial.

Dentro de este contexto entonces me pregunto: ¿por qué si hoy día existe mayor cantidad de producción audiovisual, los espectadores chilenos no van en masa a ver las producciones nacionales a menos que sean productos abiertamente comerciales?, ¿es debido a un analfabetismo cinematográfico? o más bien ¿por qué no están entendiendo las problemáticas expuestas por el cine actual? A simple vista parece desinterés, pero por otro, da luces de problemas de identificación y representación, sobre el espacio que el espectador tiene dentro del discurso cinematográfico, sobre su rol y su ubicación.

En términos cinematográficos, podríamos decir que a nivel de la *“identificación diegética secundaria”*³², los deseos de los protagonistas propuestos no están sintonizando con los deseos del espectador, en el sentido que no se logra establecer con el cine de festivales esa conexión de empatía y solidaridad con el Otro exhibido en la pantalla. Este emergente cine chileno que, en principio “prometedor” y que hoy solo vive dentro de los circuitos de festivales y lejos de las audiencias del espectador común, aún reconociendo los problemas de distribución en el sistema chileno, es preciso indicar que la ausencia de estas películas en las carteleras es también por que hay quienes solo realizan películas para festivales. Los personajes de este cine tienden a ser personajes planos, carentes de deseos, o en otras ocasiones sus deseos son tratados de manera fría y distante, de una manera clínica que claramente no sintoniza con la emotividad del espectador. Son personajes que vagan sin una ruta, y muchas veces no se entiende porque la historia de tales personajes debe ser contada. Por otro lado el cine comercial sobre explota los deseos más primitivos en los personajes y a través de visiones demarcadamente estereotípicas, los personajes aunque “más cercanos”, resultan alejar al espectador común que si busca que se le respeto como sujeto capaz de apreciar una buena historia y obra.

Podríamos afirmar entonces, que tras la transición democrática, el cine chileno tomó dos caminos que han definido el curso del desarrollo, tanto de las políticas culturales como de la nueva producción simbólica del país. El primer signo del cine de mediados de la década de los noventas es que comienza a irrumpir en la escena las primeras películas de corte comercial, propiamente tal, bajo las nuevas lógicas del comercio en el país películas como el Chacotero Sentimental (que rompe record en ventas), Sexo con Amor I y II, Promedio rojo, XS la Peor Talla, Grado tres, así como la irrupción de los humoristas en el cine como Ernesto Belloni (Che copete), Coco Legrand y Stefan Kramer, marcan lo que es el cine comercial.

Este cine lo que persigue fundamentalmente es entregar entretención a una vasta población. Es un cine enmarcado en las claves del mercado, usando los deseos más explotados por los medios, esto es: el sexo, la grosería y las historias “picaronas”. En el caso de la última película comercial de éxito del cine chileno, “Stefan vs Kramer”, película que tiene su trama ubicada en el pináculo comercial de los actuales medios de

³² AUMONT, Jaques; Estética del Cine, la identificación secundaria en el cine, pp 266

comunicación, la farándula, posiciona al cine en directa relación intertextual con la industria más lucrativa de la televisión chilena y sus modos de producción.

Los espectadores que llegaron a ser alrededor de trescientos diez y ocho mil personas, fueron personas que disfrutaron del código del espectáculo de farándula, aquellos que conocían a los personajes, las discusiones, sus problemas y embrollos fueron tantos, que la película quedó registrada dentro de una de las más exitosas del último tiempo. Esto sucede porque es una película que opera completamente dentro de las lógicas de mercado, financiada por grandes marcas de empresas, (ABC - Din) con todo el precario "star system" chileno cooperando, prácticamente, la televisión llevada a pantalla grande. Esta película se ubica como el emblema del nuevo tipo de producción cultural chileno. Producciones como éstas, lo último que pretenden es hacer sentir incomodo al espectador, mostrando la realidad, la evasión como un elemento presente, fomentando el proceso de alienación del espectador chileno. Aún cuando se burla de las autoridades, reflejando la desconfianza que la gente siente hacia sus gobernantes, el mensaje final pareciera quitar la gravedad política a través del humor.

Paralelamente el desarrollo del cine de las nuevas generaciones ilustradas, en general provenientes de otras carreras y con estudios sobre cine en el extranjero, comienza a emerger y abrirse paso. La existencia de un cine que se postula como uno de mayor trabajo intelectual y artístico, principalmente avalado por la Academia en las universidades chilenas y que tienen un signo de quiebre con las masas espectadoras, comienza a ubicarse en el escenario nacional cada vez con mayor fuerza y su lógica discursiva y de producción comienza a volverse canon en los realizadores nuevos que tienen su mirada puesta en esta especie de "vanguardia cinematográfica Chilena", que como tal, comienza a influir en la mirada de los más jóvenes realizadores. Sin embargo no es este cine, por sí solo, el que comienza a establecer los parámetros nuevos de interpretación y relato de la realidad, sino que la Academia comienza a ubicarlo dentro de los parámetros del "como decir" y "donde decir", como parte de la introducción de una nueva política de la mirada.

Este cine tiene como objeto las temáticas intimistas, con un tratamiento formal que pasa a ser prioridad por sobre la historia. Muchas veces recurre a la ironía y a las propuestas estéticas efectistas, pero vacías para contar historias aisladas, desde una perspectiva poco histórica y descontextualizada. Es expresión de un arte que está muy lejos de querer problematizar la sociedad, principalmente porque es incapaz de

problematizar a sus propios protagonistas dentro de sus mismas contradicciones particulares. Como bien expresaba antes, son historias escapistas, raras, y únicas; todas sus referencias formales y estéticas tienden por lo general a separar y no apelar al sentido común del espectador. Lo que había comenzado como un síntoma generacional de un cine melancólico³³ que expresaba este estado a través de la representación formal pasa a ser la regla y norma de toda producción, el espacio para creaciones que no respondan a ese orden parecen no tener cabida o simplemente ser mal vistas al ser entendidas como “clásicas” y por tanto algo que no pone al autor frente a su obra y al espectador.

Sus temáticas y tratamiento de las miradas perdidas, sus experimentos formales, tienden a apuntar a un espectador que conoce de cine y sus referencias. Un espectador que tiene una aproximación con el lenguaje cinematográfico mucho más desarrollado a través del conocimiento de sus códigos y formas, algo que reduce el campo de efecto inmediatamente. Para que decir que, políticamente, no pretende mostrar nada en contra o en respuesta al sistema, ninguna opción alternativa; sino solo lamentar los efectos, y el escapismo se instala como mirada oficial. En este gesto de resistencia como norma, no ven esta preocupación por el espectador como un movimiento de búsqueda dentro de las nuevas generaciones que han comenzado a responder a la melancolía con acción.

Su ubicación académica ha otorgado a este cine una autoridad (ya que muchos de estos nuevos cineastas hacen clases en diversas casas de estudios) que le ha permitido expandir su estética y mirada, sin embargo, nada tiene que ver con el cine de los sesentas –setentas, sino más bien, es un cine que se ve incapacitado de hablar del país y sus problemas, un cine que no quiere hablar de temas contingentes, que repudia lo popular y su estética, lo “chabacano” como defecto y no como reconocimiento de la estética de una clase.

Este cine se rehúsa a que se piense lo que se debe pensar en la época, un cine para pocos, que se aleja del espectador y no logra establecer lazos de cercanía. Películas como *“Violeta se fue a los cielos”*, alcanzan masividad precisamente porque recoge la vida de un artista popular, histórico del país y no por su director o su trabajo técnico o

³³ Estévez Antonella; Cine y Política en Chile: Reacciones cinematográficas. Resistencias melancólicas en el cine contemporáneo. Aesthesis N° 47 (2010)

formal, sino por que remite a la memoria de un país. Sin embargo hitos como estos no se repiten en el cine chileno, y más bien, cada vez nos alejamos de la realidad nacional para hablar de nuestras heridas personales.

Una característica del cine actual es que existen muchos nuevos directores, todos muy “originales” estéticamente hablando. Todos con sus propias propuestas formales o narrativas sin embargo, de conjunto y por separados no logran comunicarse con el espectador. Sus obras parecieran muchas veces carecer de sentido y en otras simplemente no es preocupación principal de la obra el que esta lo tenga. Esto es lo que ha hecho que el cine chileno se vuelva cada vez más hacia sí mismo. La nueva estética del cine chileno es la mirada melancólica, del que pretende decir algo importante pero finalmente no dice nada, quien hace el amago de hacer una crítica que en realidad no es nada, quien pretende hacer alegorías a través de la forma que nada tienen que ver con lo que los espectadores pueden llegar a comprender. Otros simplemente creen que las metáforas de la ciencia ficción son las mejores para poder explicar los problemas políticos de la época, obviando que la realidad entrega el material suficiente como para hablar de ellos. Finalmente no es necesario ir tan lejos como para poder hacer un cine diferente, lo podemos hacer siempre y cuando comprendamos cual es la situación histórica que nos corresponde relatar como realizadores y desde donde la estamos mirando.

Hoy día todo estilo producido y discurso generado es utilizado por el mismo régimen a su favor. El arte “rupturista” ya no es más que un romanticismo; el cine en si se puede reciclar y reformar las veces que sea necesario, pero siempre la pregunta decisiva será **por qué y para quién** y es en esas preguntas donde está la clave para entender con que queremos romper y para quienes queremos hacer esta ruptura, pues se entiende que es para el espectador que trabajamos, el deseo de identificación debe reflejar también esa delimitación, que en ultimo termino siempre es y será política.

El camino de la separación espectador/cine chileno ya esta evidenciado, las película más vistas en las ultima década han sido películas comerciales y no películas producidas por los cineastas de academia. Una que otra excepción ha habido, pero si comparamos con la producción cinematográfica del año setenta y dos con la del presente año podemos demostrar y dar cuenta de la masividad que tenía el cine chileno en los setentas en comparación con la llegada que tiene nuestro cine hoy. En el año mil nueve setenta y dos Helvio Soto, estrena “*Voto + fusil*”, es exhibida en Chile en

distintas salas de cine y exhibición, alcanzando más de doscientos setenta y dos mil espectadores, sobre una población completamente más reducida que la población actual. Hoy la película de Stefan Kramer anota trescientos diez y ocho mil espectadores sobre una población mucho más grande y si lo medimos en proporciones el éxito de *voto+fusil* es totalmente avasallador, tomando en cuenta el sistema de distribución y producción de la época en contraposición al despliegue comercial de la cadena productiva actual. Esta realidad nos puede dar luces de cómo se produce este distanciamiento, y en este sentido el espectador chileno nos está dando pistas, y podemos ver el reflejo de su pasado y su presente, presente que está, y en esto debemos ser sinceros, totalmente alejado de la academia y sus propuestas.

Entonces, acá se torna pantanoso el escenario. Hay muchas manías del circuito artístico en Chile que explican esta distancia. Partiendo por la idiosincrasia chilena de creer que el arte es algo “elevado”, de que lo comercial es “vulgar y simple”, de que somos pocos los beneficiados con el don de artistas, de que el cine chileno no compite con el cine comercial y así sucesivamente. Esta pose de superioridad no es más que un refugio para quienes pueden hacer cine sin tener que hablarle a una sociedad, que no ve que en el sistema comercial sus películas no están funcionando porque no venden, pero su poco éxito no tiene que ver con lo contestatario y rebelde del contenido actual de sus películas, sino que simplemente porque sus formas y lenguaje no son las más digeribles para el público. Sin embargo el cine comercial y todo su circuito elaborado de producción, nos entregan las claves de porque es así.

El cine comercial se dedica a adormecer, a entretener, a enajenar a nuestros espectadores pero eso también lo hace este otro cine que hace algún tiempo se autodenomina ““Nuevo nuevo cine chileno”” –un nombre a la vez no homologable al movimiento original, quienes al menos sostenían un programa político y en muchos casos desarrollaron miradas críticas y comprometidas- que adormece a los sectores clase media y pequeño burguesas quienes en su estado de alienación tienden a creer que el arte es algo así como, “lo rupturista”, mirada nuevamente bastante romántica y que finalmente embotella a parte de posibles realizadores en discusiones poco fértiles sobre arte, cine, y ciencias.

El cine comercial es tan propagandístico como el cine de vanguardia lo es para la pequeña burguesía, la industria norteamericana lo sabe y lo ha sabido durante toda la historia del cine. *The birth of a nation*, es un ejemplo de los inicios y *Batman, the dark*

knight rises es otro ejemplo de lo panfletario y propagandístico que puede llegar a ser el cine comercial. Entonces que es lo que está fallando, que es lo que no estamos entendiendo y viendo como cineastas chilenos. Durante un periodo la preocupación era lograr desarrollar un cine latinoamericano, autentico, que recogiera teorías extranjeras pero que fuera capaz de elevar la diferencia como autoafirmación de las condiciones históricas de la época. Sin embargo la colonización de la mirada principalmente por la influencia europea deja mucho que reflexionar al respecto. Despreciamos lo comercial, pero odiamos lo que somos, las nuevas generaciones pseudo intelectualoides, proveniente de las capas sociales más bajas de la sociedad que hoy pueden llegar a acceder a la educación académica a través de créditos o becas, desprecia profundamente a sus pares, a su gente, a sus vecinos, detesta su estética, la tilda de chabacana, de ordinaria, de común, la desprecia y en cambio desea algo más elevado, más fino y bonito, una historia menos común, ¿para qué hablar de lo que veo todos los días?, pero entonces ¿de qué hablamos?. Este desplazamiento bien ejecutado por el régimen, al instalar esta nueva identidad autodisciplinaria, que erige los valores del orden, tecnocracia, conocimiento, tesón y esfuerzo, en contra de lo que era el caos de las generaciones anteriores, se confirma en este extraño rechazo de parte de las nuevas generaciones realizadoras.

Finalmente, debemos entender que el cine como un medio o “arte”, es expresión de determinada situación histórica que lejos de estar exento de los cambios socio políticos, se inscribe más bien, como una herramienta de carácter político donde el “autor” juega un rol fundamental en torno a la construcción de una mirada “país” y que en ningún caso está ubicado más allá de la praxis de lo político. Tanto la formación de un realizador, así como sus condiciones materiales, determinarán tanto los relatos y la estética de su propuesta, como la intención de su cine.

I. Pre- Producción

En Abril del 2011, comenzamos a gestar *René*. Desde el comienzo se me encargaron el diseño sonoro, el sonido directo y la post, trabajar con mis amigos facilitó las cosas ya que de cierto modo sentí que *hablábamos el mismo idioma* y no me resultó difícil entender qué buscaba la directora, por lo que me pude poner creativa³⁴.

Al principio, *René* era la historia de un niño que deja de ser niño porque el mundo ya no se lo permite, tenía una intención muy noble por retratar la violencia del entorno alejándose de los clichés de la población y las drogas, utilizando una familia fragmentada por las ansias arribistas de la madre y el desinterés general del padre. Con *René* quisimos dar cuenta de nuestra propia clase, una clase media-media atrapada en su fantasía aspiracional y hacer un retrato del que -según nosotros- se habla muy poco en el cine nacional, en un intento por diversificar la voz de nuestra escuela, y de cierto modo escapar del paradigma actual que, desde nuestra perspectiva, oscila más bien entre un cine de *miradas perdidas*, un cine que abusa pornográficamente de nuestra *memoria histórica* y un *cine de lo popular* basado en prejuicios sociales para vender. Ahora ¿Romper paradigmas? parece una empresa demasiado grande para un cortometraje y ciertamente lo es, pero si no vas a desafiarte a ti mismo en tu obra de título, no tiene ningún sentido molestarse en continuar.

Así comenzó la escritura del guión, proceso que estuvo marcado por el entusiasmo, la relación triádica Alisa-René-Paulina era una metáfora de Camila-Carlos y yo respectivamente. Y a partir de estos personajes quisimos establecer nuestro tratado de principios.

Las reuniones con nuestro profesor guía fueron el primer aterrizaje forzoso para *René*, forzoso porque la falta de coherencia entre el tamaño de nuestras aspiraciones y la realidad se hizo evidente, al menos en el espacio del guión. Desde un comienzo nos

³⁴ Véase Guión de René y Propuesta de Sonido Inicial en el Anexos de este documento.

empujó a seguir un tratamiento más *psicológico* para nuestra película, para él, nuestro tratamiento era demasiado *sociológico* (con todas las comillas que el término amerita), a mí me pareció que nos empujaba a un cine de figuras más que de fondos –pensando en McLuhan³⁵–, su consejo siempre fue centrarnos en la historia de René con el celular y la relación que establece con su dueña, fue él quien sugirió desde el comienzo que la familia apareciera en off y que potenciáramos el aspecto *sensual* de la relación entre René y Paulina. Nuestro argumento primordial era que el entorno le permite al sujeto ser quien es, y que René buscaba rescatar esa dimensión performativa entre *lo que somos* y *el mundo en que somos*. Aún así, fue una cuestión que jamás se resolvió y sobre la cuál se establecieron pequeños consensos en pos del avance del guión.

Es cierto que el guión era un tanto disperso en términos dramáticos y el primer error que cometimos fue darlo por sentado. Al final del proceso nos resultaba muy obvio que uno de los máximos problemas era que el climax no se encontraba en la línea dramática del niño, sino en la decisión de la hermana de abandonar su casa, pero al momento de rodar ninguno fue capaz de preverlo.

Mi diseño de sonido se basaba en esta idea de un mundo que limita tus opciones, lo que se traducía en registros directos con micrófonos direccionales en vez de lavaliers para entregar esa sensación perturbadora de no poder estar separado del mundo. En el sonido de René no existiría un *por fuera de*, creí que sería más artificial construir este efecto en la post, y me dejé llevar por el entusiasmo de trabajar con locaciones tan ricas en términos sonoros, sin pensar mucho en su dificultad. Teníamos la casa ubicada en Toro Mazotte con 5 de Abril en Est. Central (calles por las que transitan obligadamente buses de todo tipo), los Juegos Dianas que son un espacio semi cerrado en San Diego, el persa Bío Bío, el Parque O`higgins y un colegio ubicado en plena Av. Matta. Por último, las 3 visitas de René a los juegos Diana marcarían los 3 grandes momentos en su peregrinaje entre que se encuentra con el elemento que lo

³⁵ McLuhan hace referencia en su Aldea Global, a cómo el arte trabajo sobre las sensibilidades y hace visible (traer al espacio de las figuras) el fondo, o contexto, en el que habitamos y del que no somos completamente conscientes.

obligará a cambiar (el celular), cuando toma conciencia de que no hay vuelta atrás (se encuentra con Paulina que está pegando afiches y preguntando por su celular a los funcionarios de los Juegos) y finalmente, cuando devuelve el teléfono y se encuentra personalmente con Paulina. La atmósfera neobarroca de los Juegos Diana me permitiría construir estos tres momentos en la interioridad de René.

Por otro lado, ser estudiantes implica una cosa bajo presupuesto. Esto no quiere decir que será una mala película, no necesariamente. Por ejemplo, Peter Jackson trabajó con un presupuesto más bien humilde para el tamaño de su producción; “El Señor de los Anillos: La Comunidad del Anillo”³⁶ del 2000 ,costó US 93 Millones (“Gladiator”³⁷ que se estrenó el mismo año, tenía un presupuesto de US 103 Millones, y “Harry Potter y la piedra filosofal”³⁸, del 2001, uno de US 125 Millones), en los extras de la película³⁹, Jackson explica que para ahorrar mucho en costos de rodaje, invirtió mucho en la pre producción, no sólo trabajó con un story-board y un Animatic para tener una visualización previa, además utilizaron Previz (básicamente un animatic en 3D) y ensayos de movimientos de cámara sobre las maquetas, utilizando una pequeña cámara web. Otro punto importante es el casting, tener un buen casting aliviana mucho el trabajo en set. Aún cuando sería irrisorio comparar el presupuesto de René al de cualquier mega producción, es posible extrapolar este principio; si quieres ahorrar tiempo y dinero en rodaje, debes invertir en una buena planificación en la pre.

Para René, no hubo ensayos de movimiento previo al rodaje (y sí, no había disponibilidad de equipos, pero podríamos haber ensayado con una cámara con características similares y un mínimo del equipo técnico), ni siquiera un story board que circulara entre los departamentos, por lo que la mayoría de nosotros trabajó más bien a *ciegas*. Confieso que en aquel momento ésto no me pareció catastrófico, lo que me parecía más terrible era el largo tiempo desperdiciado entre toma y toma en set, ya que se probaban los tiros de cámara ahí mismo, y que esto incidió directamente en la

³⁶ <http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=fellowshipofthering.htm> Última visita: 12 Diciembre 2012.

³⁷ <http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=gladiator.htm> Última visita:12 Diciembre 2012

³⁸ <http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=harrypotter.htm>. Última visita:12 Diciembre 2012

³⁹ Extras The Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring.

calidad de las actuaciones y en la insuficiencia del registro. Aún así, no es sino hasta hoy que entiendo lo mucho que pudimos haber ahorrado en términos de presupuesto (que fue cubierto en su totalidad de nuestros bolsillos ya que tampoco prosperó ningún intento por recaudar otro tipo de fondos) y lo mucho que pudimos haber salvado de nuestro material si nos hubiésemos esforzado más en la pre. Estas herramientas de previsualización no sólo sirven para ahorrar tiempo en rodaje, sino también en montaje, imagino las muchas sesiones que pudimos haber omitido si los montajistas hubiesen tenido una idea previa del ritmo que la película necesitaría, y del material con el que contaríamos.

Al final, los desafíos que nos planteamos antes del rodaje fueron hacer visible todo este discurso en un formato de 20 minutos (contábamos con un guión de 35 escenas en un total de 26 páginas) y suplir nuestra falta de pericia técnica (de todo el grupo yo era la única que tenía “algo” de experiencia en un área más *técnica* cómo lo es el sonido), para esto llenamos el vacío evidente en la fotografía con un equipo gente externa, afortunadamente encontramos un súper buen apoyo en chicos de años posteriores al nuestro y que vinieron a hacer su práctica interna con nosotros.

II. Rodaje

El rodaje de René se dividió en 11 jornadas, inicialmente trabajamos con 2 momentos de 5 jornadas cada uno, el 1^a en Septiembre 2012 y el 2^a a fines de Octubre del mismo año, adicionalmente tuvimos que realizar un jornada extra en Mayo del 2012 en los Juegos Dianas para rehacer la escena final, escena que fue reescrita para este propósito, luego de que el Montaje no pudiese solucionar los problemas de actuación.

Con mucha fortuna encontramos un súper buen equipo de realización, el rol de los chicos en práctica fue fundamental pues el asistente de dirección, todos los asistentes de arte y de producción y el equipo de fotografía en su completitud, estuvieron conformados por ellos. En set, nos encontramos con que los chicos se manejaban muchísimo mejor que nosotros, lo que me hace pensar que los cambios que poco a poco se han introducidos en la malla de cine, el mejor ordenamiento de los cursos, sumado al aumento de equipos y funcionarios especializados, han tenido un buen efecto, su actitud proactiva y rapidez para solucionar conflictos nos fue muy útil para sacar adelante el proyecto. Aún así, nuestras dificultades no fueron pocas.

Tener como protagonista a un niño hizo que todo el trabajo con él se tardara un poco más, aunque Vicente colaboró con nosotros en todo momento, fue difícil hacerle entrar en la emoción cuando las escenas eran más complejas, en especial porque la directora estaba dividida entre fotografía, dirección y producción. El peso de problemas de producción que se le cagaron a Camila llegó a tal punto que, en la jornada del persa Bío Bío, ambas fuimos las únicas que llegamos a recoger equipos, los que debíamos trasladar desde Estación Central al persa, para colmo, la productora dio aviso esa mañana de que no había transporte por lo que ambas debimos conseguir un flete de último minutos y perder toda la mañana gestionándolo, mientras el resto del equipo se reunía en locación. Este tipo de cuestiones me llevó a tener la primera discusión con mi equipo, les hice ver que por el bien de René y su registro, la directora no podía asumir los compromisos de producción porque su trabajo dirigiendo a Vicente ya era mucho, todos tuvimos que asumir estas responsabilidades y hubo mucho de improvisación, aunque es imposible que todo salga tal cual se planeó.

Como sonidista, la primera jornada fue la más crítica para mí, reconozco que mi falta de familiaridad con el 552 tuvo como resultado que el registro fuese muy bajito y, para colmo, en MP3 (pecado para cualquier sonidista), afortunadamente para mí, la actriz que interpretaría a Alisa se cayó en último minuto y tuvieron que reorganizar la jornada. Al final, solo registramos planos de René en soledad, sin textos, por lo que pude cubrir esta deficiencia con Wild y foleys, aún así, entendí que no siempre es suficiente estudiar el manual del equipo, cuando se trata de realizadores con poca experiencia como nosotros, tener una aproximación física con el equipo antes de salir a rodar es fundamental, no sólo por un tema de manejo en set, sino sobretudo por un tema de confianza. Me pasé la noche familiarizándome con el Mixer y corrigiendo sus settings, afortunadamente el resto de las jornadas no tuve problemas de este tipo.

Mi mayor dificultad fue, sin duda, no contar con ningún asistente (el guionista me ayudó con la continuidad en set), lo más complejo fue el manejo de equipos en locaciones conflictivas y, dado que la mayor parte del material está registrado en planos secuencias y seguimientos con steady cam, hubo planos que debí grabar a 2 cañas, para esto tenía que pedir a un asistente de foto o a cualquiera que estuviese “libre” para que hiciera la 2° caña y no siempre la calidad de este registro era la óptima, por lo que teníamos que repetir las tomas cuando la persona no tenía experiencia y no lograba captar el sonido y mantenerse fuera de cuadro al mismo tiempo. Otro punto

conflictivo era armar los lavaliers, ya que debía hacerlo en el mínimo tiempo posible y muchas veces desplazarme largos trechos desde el set hasta donde se encontraban los equipos, además, se hacía muy difícil mantener a Vicente con el lavalier, obviamente se movía mucho entre tomas o simplemente se lo quitaba y yo debía estar pendiente de que no se extraviara el equipo ni ninguna de sus partes, aún mientras me encontrara en escena grabando y a parte de cargar con el mixer y la caña para todos lados. En resumen, trabajar en locaciones calle, los Juegos Diana, el persa Biobío, con amplios valores de plano y movimientos de cámara, sin asistente para que se encargue de armar micrófonos ni oficiar de cañista cuando así lo necesitara, fue tremendamente agotador y retrasaba el trabajo en set aún más.

Aún hecho el balance inicial y haber expuesto nuestras mayores dificultades, las circunstancias no variaron mucho en el segundo rodaje; el problema de traslado de equipos era un estrés constante ya que nunca se solucionó el tema de movilización, yo continuaba sin tener asistente, el tiempo apremiaba y el dinero era escaso. Aunque asumo que estas 2 últimas son las condiciones habituales de cualquier producción. Como resultado: hubo 2 escenas que de lleno no grabamos (la 27 y la 32), y hubo muchas escenas de alto dramatismo que quedaron pobremente actuadas, la máxima expresión de esto es que la escena final debió ser grabado en 3 oportunidades distintas, la última de ellas en Mayo del 2012.

A pesar del cansancio y la sobrecarga de trabajo, este fue el momento que más disfruté de todo el proceso, insisto en que nuestro equipo técnico nos ayudó a salir de muchas circunstancias problemáticas incluso dándonos ánimos a quienes nos encontrábamos más agotados, creo que lo más importante en este momento es sentir que amas lo que haces a pesar de todo y disfrutar el momento, la colaboración en set te hace sentir como una mini familia, y las ganas que todos le ponen te hace sentir que vale la pena.

II. Montaje

Este es el segundo aterrizaje forzoso de tu obra. El team montaje demoró un par de semanas en organizar el material y comenzar a trabajar. En mi caso, además estaba realizando mi práctica profesional, la que pretendía terminar durante el verano del 2012 para tener libre desde Marzo, cuando se suponía comenzaríamos con la post de sonido y de imagen, pero el montaje tardó en total 9 meses y el proceso de post no

comenzó sino hasta comienzos de Agosto, razón por la cuál tuvimos que solicitar prórroga para la entrega final.

Inicialmente, contábamos con 33 de las 35 escenas del guión (27 y 31 se omitieron en rodaje) para un guión de 26 páginas, y un total de 167 planos, esto nos da un promedio de 5 planos por escena pero, en realidad, de estas 33 escenas, 20 de ellas contaban con menos de 5 planos -la escena 2 (juegos Diana: 15 planos) y la escena 35 que está subdividida en 35 A y 35B, la 1ª cuenta con 4 planos y la 2ª con 16, aunque esta última fue reemplazada por completo con el material registrado en la jornada extra de Mayo y que contempló 10 planos, los cuales incluían la despedida de René con su hermana (que no aparece en el montaje final)-. El primer problema que se hizo evidente fue la escasez de planos, puede que 167 parezca razonable para un corto de 20 minutos, pero al armar el primer corte, con la duración de los planos tal cual, terminó durando cerca de 50 minutos (la versión final de René cuenta con 19 escenas, 115 cortes en 16 minutos apróx). A pesar de lo obvio que pueda parecer la importancia de pensar tu guión técnico y construirlo en pos de tus necesidades –en nuestro caso teníamos de protagonista a un niño, y actores que en su mayoría carecían de experiencia en el formato- nosotros no lo notamos sino hasta este punto y, como diría Walter Murch:

“Naturalmente, cuanto más larga sea una toma más posibilidades hay de que surja un error. (...) la discontunidad nos permite asimismo elegir la mejor angulación de cámara para cada emoción y para cada momento de la historia que podamos montar para alcanzar una intensidad cada vez mayor”. (Murch, 2003: 21-22)

Por otro lado, el guión tiene mucho texto y, al registrar escenas de conversaciones en planos secuencias o seguimientos, obtienes como resultado 2 cosas: que la escena dure lo que se tarden en tirar los textos, y que el peso dramático recaiga en la interpretación de los mismos. Por ejemplo, la escena 8 contemplaba la salida de René del colegio, el encuentro con su hermana, y la caminata de ambos a casa teniendo una conversación sobre el cumpleaños del niño, esta escena tiene 4 planos, la conversación está registrada en un plano secuencia, plano que se grabó en jornadas distintas y en locaciones distintas. Al final, la mayoría de estas escenas no aparecen en la película, afortunadamente estábamos trabajando un cortometraje y pudimos utilizar el jump cut sin problema, pero fue un muy largo camino hasta arribar a esta solución.

Ante la pobreza de las actuaciones y la inexistencia de planos alternativos que nos

permitiesen rescatarlas, muchas escenas de la familia se descartaron de lleno. Creo que esto se debe a: falta de trabajo con los actores –por cualesquiera sean las razones: falta de tiempo en locación, falta de colaboración del equipo, etc- y, falta de trabajo de pre producción, es decir, a juzgar por el resultado, me parece que los planos registrados son más bien funcionales y que no se contempló el aspecto expresivo de la foto, particularmente aplicado a 2 de nuestras dificultades iniciales: trabajar con actores no profesionales en su mayoría, y contar con un guión apoyado en diálogos y que intentaba retratar un muy amplio contexto. Me parece que uno de nuestros máximos errores fue no sentarnos a pensar el *cómo hacer visible* la altura de nuestras ambiciones en *René*. Insistiendo en Walter Murch, creo que priorizamos demasiado el pensamiento secuencial (horizontal, práctico, si ustedes quieren), más que el vertical que implica una visión más integral de la película así:

“Un montador de sonido avanza naturalmente a través de la película en tiempo <horizontal>: un sonido sigue a otro. Pero también tiene que pensar en vertical, es decir, preguntarse qué sonidos se están produciendo al mismo tiempo. (...) ¿Qué puedo montar dentro del frame?” (Murch, 2003: 156)

Aunque Murch estaba hablando de la post de imagen y sonido, creo que es factible extrapolar esta idea a la de componer en el plano, y me parece que es aquí donde René tiene una de sus fallas estructurales. En “Le Ballon Rouge”⁴⁰, por ejemplo, sólo bastan 2 planos para entender la soledad del niño en su contexto social: primero lo vemos caminando solo al colegio y encontrarse con el globo rojo, y segundo, lo vemos llegar entusiasmado a casa con el globo, y a su abuela que se lo quita y lo saca por la ventana del departamento para que se pierda. Sólo esto basta para entender que el niño vive en un espacio donde la niñez no es entendida y que está completamente solo.

En paralelo surgían los conflictos al interior del grupo, el montaje avanzaba demasiado lento y decidimos movernos a la universidad de modo que las jornadas de trabajo fueran productivas y constantes, ese proceso tardó un par de semanas ya que se había comenzado a trabajar en Adobe Premiere y debimos cambiar a Final Cut, el traslado del material se complicó por cuestiones técnicas no previstas por el montaje y debimos convertir todo el material con un codec adecuado pero, aún así, movernos a

⁴⁰ Le ballon rouge. Dir. Albert Lamorisse. Francia. 1956.

la Universidad agilizó el trabajo notoriamente. Por otro lado, la montajista también tenía pendiente su práctica y comenzó a realizarla en pleno montaje por lo que prácticamente 2/3 del proceso recayeron sobre el asistente de montaje quien además es el guionista, sólo puedo imaginar lo complejo que fue para él tener que renunciar a su obra original en pos del éxito de René. Y esta dificultad no es solo emotiva, también es práctica, volviendo a Murch, es necesario que el montajista esté desligado del rodaje y del material y que sea capaz de brindar una perspectiva fresca y proponer ideas distintas al director, el montaje es muchas veces un rearmar la película desde cero, repensarla completamente, esto se hace evidente si pensamos el tiempo que llevó desde que nos movimos a la Universidad, hasta que el montaje fue definitivo (en total unos 5 meses, incluyendo la asesoría de los profesores). Obviamente fue muy difícil para Carlos y para Camila romper con la lógica y la mirada que habían trabajado desde el guión y construir una nueva película, pienso que quizá si la montajista hubiese estado más presente, el proceso se hubiese agilizado.

Tuvimos la asesoría de nuestro profesor guía y de Soledad Salfate, además pedimos opiniones de otros docentes más cercanos a nuestra línea de pensamiento, al profesor Ossa y al profesor Del Villar. Lo que más rescato de estas últimas reuniones son dos cosas: que René introducía un giro argumental respecto al estado del cine joven en Chile, al menos de ese que llegamos a ver en las esferas oficiales, y segundo: que nuestra propuesta era estética. Esto se resumía, para mí, en que René intentaba mostrar -como dije antes- esta performatividad entre *lo que somos* y *el lugar en que somos*, sumando a *aquellos con quienes somos*. Esto me dio fuerza y esperanza para seguir explotando el material que teníamos, sin embargo, las reuniones con el profesor guía y la profesora de montaje guiaron a René en otra dirección. Personalmente me sentí muy desilusionada de esta transformación y, dado que no fui capaz de generar una contra propuesta para solucionar los problemas anteriores; acabé por alejarme de este proceso y concentrarme en los Foley y los ambientes que me restaban por grabar.

IV. Post Producción

Para aprovechar el tiempo decidí comenzar a trabajar en el sonido sin que existiera un corte definitivo, esto fue en Marzo del 2012 y la post definitiva comenzó en Agosto del mismo año. Solicité un archivo Mov y un Omf de cada escena, así, empecé por limpiar los textos y trabajar los ambientes, esto me permitió tener claridad respecto a los Foley y tomas Wild que necesitaría, así como el doblaje de algunos textos que se

requerían en ese momento. Trabajé un poco de más, sí, pues en este punto contábamos con 27 escenas, muchas más de las que se contemplaron al final pero me sirvió para ganar experiencia. Al final, sólo debí doblar a Paulina ya que en las 2 jornadas que contamos con ella fue imposible registrar sus textos. Por dificultades respecto de mis tiempos y la disponibilidad de salas en la Universidad (había 2 salas para 6 obras de título), me conseguí una sala externa y trabajé fuera, así pude dedicar más tiempo a la post, pero se hacía más difícil la comunicación con Camila que estaba encargada de la Post de Imagen que se realiza en el ICEI. Por eso optamos por trabajar con Dropbox, básicamente, yo trabajaba mi mezcla, exportaba un video en baja calidad para subirlo a una carpeta compartida y ella me enviaba comentarios semanalmente.

Pero este trabajo previo también me perjudicó, los primeros videos que recibí estaban comprimidos y a 29.9 fps, o sea que sólo servían de referencia y solo pude comenzar a trabajar la sincro a fines del 2012. Además, al final del montaje René resultó algo muy distinto de lo que pensé en un comienzo, por lo que no sólo tuve que descartar mucho del trabajo ya realizado sino que repensar una propuesta en base a esta nueva película y partir de cero. Pasé mis primeras jordanas de post de sonido (trabajando sobre el corte final) muy desanimada pues no entendía muy bien en qué se había convertido esa película en la que me enlisté primeramente. Fue Carlos quien me hizo ver el nuevo sentido de René, y pude conectarme un poco más con esta historia, aunque tuve que hacer cambios drásticos desde mi propuesta inicial para contar esta nueva película pero todo en pos de que éste nuevo René resultase lo mejor posible⁴¹.

Conservé la idea de los Juegos Dianas como momento de transición en la psicología de René. Lo más interesante de este proceso fue justamente armar estos ambientes de forma expresiva. Tal como lo indiqué en mi propuesta inicial, para mí estas 3 escenas representaban los hitos más importantes en la historia de René, comencé por hacer de los juegos un lugar amigable, mucha música, muchos niños, muchos estímulos que harían a René olvidar sus problemas. Como Leiv Motiv utilicé la música del juego donde René encuentra el celular, pero la hice pasar como la música del caballito que está montando la pequeña niña que mira a René fijamente, la única testigo de su *crimen*, de cierto modo esto representa la conciencia de René, y por eso

⁴¹ Ver Propuesta Sonido Final, en el anexo de este documento.

es, por una parte, lo primero que escuchamos antes de que aparezcan los juegos al comienzo de la película, y por otra; lo último que escuchamos cuando René deja los Juegos una vez que entregó el celular. En su segunda y tercera visita a los juegos quise hacer del lugar un espacio menos ameno e incluso agresivo, reemplacé la música por los sonidos de los engranajes y motores de los juegos (sonidos que inicialmente había descartado por su suciedad, me sirvieron para dar este efecto de rechazo e incomodidad de René consigo mismo), le di un efecto de espacio, para hacernos sentir que René es muy pequeño, y le sumé wallas para que se sintiese abrumado entre tantas personas. La idea de utilizar los textos de la familia en off fue una propuesta de nuestro profesor guía, a la que finalmente la directora y el asistente de montaje (que oficiaba de montajista principal a estas alturas)- accedieron eventualmente.

Confieso que este off de la familia me molestó hasta último minuto, sentí que de cierto modo representaba un no querer renunciar al primer René y que en este sentido, era un no querer asumir las consecuencias del cambio por parte de Camila. En una de las últimas reuniones con nuestro profesor guía, ya terminada la película, nos hizo ver que el problema con este off era que no se entendía su propósito ya que contábamos con una discusión fuerte al comienzo, y otros dos momentos de incomodidad que no igualaban esta idea del no querer estar afuera, que era uno de los factores que empujaba a René hacia el celular. Introdujimos un fragmento de otra discusión para darle coherencia a esta propuesta a través de la reiteración, y además, quise crear un espacio real para este aspecto, por eso le di movimiento, los padres llegan del supermercado, la madre le pide ayuda a Alisa, le golpea la puerta, ella abre y les discute por una situación anterior, luego se va. De este modo construí no solo situaciones sino todo un espacio, el *espacio familiar*, la llegada de la hermana cuando René chatea en el baño, la discusión inicial, etc.

De todos modos y en perspectiva, la mezcla final tiene a mi juicio dos grandes insuficiencias; por un lado que todas estas intensiones anteriormente mencionadas están trabajadas con mucha brusquedad por lo que te sacan a veces del relato, y segundo, inconsistencias técnicas que tiene que ver con mi precario dominio de pro Tools, lo que por un lado se debe a que es el segundo trabajo que editaba en este programa (aunque los resultados de René me satisfacen respecto de mi desempeño en la mezcla del trabajo anterior y tomando en cuenta que aquello a lo que me dediqué

en la escuela fue la investigación, y el aspecto más reflexivo de medio) y que debí haber trabajado mucho más con el equipo antes de René.

IV. Conclusiones

Cuando tenía 13 años asistí a una de las maratones de Cine Adicción en el Teatro Oriente, la primera película que se proyectó frente a mi fue ERASEHEAD⁴²; nunca antes y sólo pocas veces después me sentí tan profundamente conmovida y perturbada y recuerdo que los primeros pensamientos que pude hilar mientras aún proyectaban los créditos fue: *yo quiero hacer esto*. Pasarían un par de años hasta que pude entender que ese estado de conmoción era la AESTHESIS, el éxtasis, y que aquello que afirmé querer hacer era la forma más primordial de la ESTÉTICA. Grandes palabras para un acontecimiento tan simple y mundano como sentarse a ver una película con tus amigas del liceo, pero aún siento que esa capacidad que tiene el arte de permitirte llegar a otra persona que puede estar al lado contrario del mundo y con quien no compartes nada más que el simple hecho de ser personas⁴³, es una de las últimas formas de trascendencia que nos restan, y de la que se nos permite participar al hacer películas.

Para comenzar, la película *René* resultó ser una desilusión y a su vez, el proceso de *René* es una de las experiencias más ricas que obtuve en la Universidad. Me gustaría haber contado con este saber y con esta experiencia al momento de enlistarme en *René*. No creo que haya valido la pena bajar los brazos, sé que fue muy difícil para Camila y Carlos arribar a este *René*, y es cierto que a pesar de que les hice saber mi pesar en todo momento, tampoco fui capaz de entregarles una alternativa de montaje que nos permitiese salvar nuestra propuesta inicial. En segundo lugar, creo que nos faltó inteligencia para manejar nuestras propias ansias, que nuestro gran error fue que nos preguntamos *¿De qué trata René?* Pero nunca *¿De qué modo lo hacemos visible?*. En *Eraserhead*, por ejemplo, esta sensación perturbadora se construye desde el decorado, como observamos en el siguiente frame, ese montículo de tierra sin maceta sobre el mueble que asimila, creo yo, el aspecto salvaje del inconsciente.

⁴² ERASERHEAD, dir. David Lynch. EEUU.1977.

⁴³ El simple hecho de enfrentar tu inteligencia a la inteligencia de la obra es lo que Rancière reconoce, en su *EL Maestro Ignorante*, como el primer paso hacia la emancipación.

No pretendo decir aquí que estaba en nuestras manos igualar a David Lynch, sino más bien, que desperdiciamos lo que constituye nuestro lenguaje audiovisual ya que el tratamiento audiovisual de René no nos permite tales lecturas. En el primer plano de la escena 6, René se graba en el espejo a través del celular, está haciendo un registro de su yo virtual, porque ya no sabe quien es, este plano me recordó el final de “el talentoso señor Ripley”⁴⁴ donde vemos a Ripley sólo a través del reflejo distorsionado de un espejo. De nuevo, este



plano es hermoso pero aislado, la mayoría de los planos en René son amplios y retratan múltiples acciones en un intento por ahorrar *tiempo*, en desmedro de la expresividad.

Un ejemplo de esto son los planos de René en los juegos Diana, siempre

seguimos al personaje pero nunca lo vemos enfrentado al espacio y, dada la consistencia del lugar, podríamos haber sacado mucho provecho a este respecto. Hoy puedo entender que el tratamiento del seguimiento está bien para la primera y la última visita (al comienzo, porque los juegos son un descubrimiento tanto para René como para nosotros, y al final, porque ambos descubrimos a Paulina) pero en segunda visita, René toma consciencia de las posibles consecuencias de su decisión, y deberíamos verle empequeñecido e incómodo dentro del espacio. Otro ejemplo es la escena en que llama a Paulina y le pide que se junten para devolverle el celular, una escena con mucho dramatismo y sin embargo, no se refleja en su único plano.



⁴⁴ The Talented Mr. Ripley . Dir. Anthony Minghella. EEUU. 1999

En tercer lugar, el que el proceso se dilatara por tanto tiempo nos hizo perder fuerzas, en este sentido, creo haber entendido al fin la relevancia de tener un buen productor y un director con carácter. El primero es fundamental para mantener vivo el proyecto en términos materiales, ir poniendo metas y encargarse que todos las cumplan de modo que sientan que a pesar de las dificultades las cuestiones van avanzando. Esta tarea debe ser realizada por alguien dedicado exclusivamente a ella ya que para aquellos que están encargados de tareas más *creativas* resulta muy difícil pensar en términos prácticos y viceversa. Por otro lado, que el director ponga su corazón en el proyecto y sea capaz de mantenerlo en él de principio a fin permite crear ese ambiente de colaboración en donde si alguno flaquea o pierde el rumbo en lo que está haciendo, tienes al director para re-encantarte con el trabajo. No digo que el trabajo del resto sea irrelevante o que productor y director deban tratar a todos como ovejas del rebaño sino más bien, que los ánimos y el desempeño de estas dos personas afectará mucho más profundamente el trabajo del equipo en general y por ende, la obra consecuente.

Al final, la última etapa de René me hizo entender que no sólo se trata de problemas técnicos o expresivos sino que se extienden a cuestiones humanas. Lamentablemente hubo falta de colaboración entre nosotros, esto ya se notó en rodaje pero se hizo evidente hacia el final, y una tendencia general a culpar al resto por nuestros problemas o por nuestra falta de voluntad, en este sentido, es cierto que tuvimos dificultades debido a la falta de recursos y ciertos vacíos en la formación, pero creo también que ambos se hubiesen solucionado fácilmente si hubiese existido la voluntad para ello. Ingeniar formas alternativas de financiamiento (que es a todo esto, el trabajo de cualquier buen productor) y trabajar como equipo para sacarlas adelante, y dedicar más tiempo de autoestudio e investigación personal para suplir nuestras debilidades técnicas, a parte de los esfuerzos en la pre que mencioné antes con el ejemplo de “El Señor de Los Anillos”.

Lamento reconocer que *René* falló en todos estos puntos, mejor dicho, que nosotros como equipo le fallamos a *René* y a nosotros mismos y terminamos haciendo una película que siento representa la medianía de nuestras capacidades. Aún así concluyo que este proceso me ha permitido abrir los ojos y creo poder vislumbrar las dificultades reales con que me toparé en el futuro de mis realizaciones, dentro de todo me alegra haber experimentado este fracaso en las cálidas paredes de mi escuela, cuando aún el costo no es tan alto y no todo está perdido.

Referencias Bibliográficas

- MURCH; Walter. *“En el momento del parpadeo: Un punto de vista sobre el montaje cinematográfico”*. En. Editorial Ocho y Medio. España. 2003
- MCLUHAN; Marshall. *“La Aldea Global: Transformaciones en la vida y en los medios de comunicación mundiales en el siglo XXII”*. Editorial Geidisa. Barcelona. 1993
- RANCIÈRE; Jacques. *“El Maestro Ignorante: Cinco lecciones sobre la emancipación intelectual”*. Editorial Laertes. Barcelona. 2003

Referencias Audiovisuales

- The Talented Mr. Ripley . Dir. Anthony Minghella. EEUU. 1999
- ERASERHEAD, dir. David Lynch. EEUU. 1977
- Le ballon rouge. Dir. Albert Lamorisse. Francia. 1956
- Extras The Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring

La Pérdida de René por Geraldty Cañete

*“Podemos simpatizar los unos con los Otros,
y eso es más que bastante: eso es todo, y difícil,
acercar nuestra historia a la de otros
podándola del exceso que somos,
distraer la atención de lo imposible para atraerla
sobre las coincidencias,
y no insistir, no insistir demasiado:
ser un buen narrador que
hace su oficio
entre el bufón y el pontificador”.*⁴⁵

René es la historia de una pérdida, de la pérdida de la inocencia de un niño en su soledad, de su soledad y de nuestra inhabilidad para establecer relaciones más allá de lo *virtual*. Hacia el final, la separación definitiva de René y Paulina pone de relieve esta aterradora idea; esta nueva soledad. ¿Nos será posible recuperar los vínculos materiales conforme nuestras relaciones sociales se virtualicen aún más?, ¿Llegaremos a un punto de no retorno?

Sin embargo, siendo esta también *mi película*, habiendo sido testigo de su gestación y nacimiento y habiendo forjado en parte, lo que es hoy, mi inquietud se ubica más bien sobre el proceso. Concluidos ya casi dos años con *René*, el cuál sufrió grandes transformaciones respecto de su guión original, podría fácilmente caer en la tentación de hablar de *la pérdida de René*, haciendo un recorrido quejumbroso y autocompasivo sobre el desperdicio de oportunidades narrativas, o perderme en la ensoñación de sus posibles. Al final, la cuestión de fondo no tiene que ver con la pérdida, sino con el *desplazamiento*, aún cuando la experiencia de esta película me ha hecho perder en parte la inocencia.

⁴⁵ LIHN; Enrique. “*Epílogo*” en “Poesía de paso”.

La tozudez de la inexperiencia y el amor por nuestro registro nos llevaron a librar épicas batallas para rescatar el contexto familiar de René a través del cuál intentábamos contrarrestar a un cine intimista y contemplativo, con el cual convivimos en nuestra escuela por 6 años. Por problemas propios de la realización, todo este discurso con vocación política y social no permitía avanzar a nuestra película. El sentido común nos pedía deshacernos de todo *lo que estaba de más* narrativamente, y concentrarnos en la intimidad del niño, como resultado; los padres de René se nos presentan sólo como voz en off y la línea narrativa de su hermana mayor, dónde ella se cansa de la hipocresía de sus progenitores y abandona la casa, desaparece junto con otros espacios.

Este *concentrarse en la intimidad de René* me despertó más de un conflicto, en especial, por lo manoseado del último término. Con todas las comillas y todos los matices que se quiera, sería muy ingenuo pensar que este desplazamiento no comprometió nuestra mirada y que el sólo término “intimidad” no nos impone desde ya, una mirada: *“Esto es también lo que dice Nietzsche cuando afirma que las palabras han sido inventadas siempre por las clases superiores; ellas no indican un significado: imponen una interpretación”* (Foucault, 1995: 45). Cabe preguntarse entonces, ¿qué mundos imponemos a través de esta *intimidad*?

Insistiendo tercamente en la relevancia de los contextos, hablemos del nuestro. En el Chile de los últimos años, con la apertura económica y la prosperidad al interior, el cine se ha diversificado. Con el crecimiento de fondos públicos y el acceso a unos cuantos de origen internacional, sumado al interés de los particulares, hemos sido capaces de crear una -aún tímida- industria, dentro de la cual aparece, por un lado, un cine comercial enfocado a la entretención y que deriva muchas veces de programas, o personajes mediáticamente atractivos, por otro, un pequeño número de films que indagan distintos géneros: terror, cine fantástico e incluso westerns y por último, un cine independiente (aunque comparado con presupuestos hollywoodenses todas nuestras películas lo son), de vocación artística si ustedes quieren, que busca discutir a partir del trabajo formal y las experiencia individual, un cine que parece rebelarse contra la amarga realidad del autor que describe Lihn, y ser una oda a la autoría – recogemos nuevamente el aura, hecha de materiales reciclados-. Este último se caracteriza no sólo por centrarse en relatos intimistas, ni por dar a sus personajes fracturados un tratamiento contenido que bordea lo inmóvil, sino también por tener

amplio reconocimiento internacional, en festivales como el de Rotterdam e incluso Cannes, pero un paso más bien discreto por la escena nacional, en lo que al público respecta, la mayoría de estas películas no llegan siquiera a estrenarse en salas sino que recorren el país en el circuito de unos cuantos festivales en donde son compartidos por un público que les resulta más *apropiado*.

Un cine reflexivo y honesto es todo a lo que debería aspirar nuestra escuela, y en general, toda realización. En el día a día, nuestra escuela ha sido ampliamente reconocida en festivales como SANFIC o FICV por ser cuna de un nuevo tipo de realizador, locuaz tanto con la cámara como con el micrófono, No obstante, basta con visionar dichas películas y con revisar nuestra lista de docentes para entender hacia donde se inclina la balanza. No olvidemos que Alicia Scherson, Cristián Jiménez e incluso la recientemente galardonada Dominga Sotomayor, tres de los más renombrados realizadores de este cine independiente con vocación artística, han desfilado por nuestras aulas.

Respecto a la temática de dichos filmes, es evidente este desplazamiento hacia lo íntimo y el reposar en lo cotidiano. Sin ir más lejos, la ganadora de la última versión del FICV: Dominga Sotomayor, con su “De Jueves a Domingo”, llama la atención respecto de este movimiento extendiendo al análisis al cine latinoamericano en general: *“Pienso que las barreras entre los países se están borrando. El cine es lo menos nacionalista que hay(...).Entre más personal y menos político se ha vuelto el cine, se han ido creando diálogos más trascendentales”*, pero reconoce igualmente un aspecto político: *“esta generación está más enfocada en lo personal, en cosas más mínimas, alejadas de una época política. Sin embargo, para mí el cine siempre es político, porque es una manera particular de ver el mundo que se hace pública, y que tiene la intención de cambiar algo, de generar una reflexión. Si no, al menos para mí, no tiene sentido hacer películas”*⁴⁶ —luego volveremos sobre la liviandad con la que parece hablarse de lo político y de cine político en el escenario actual. Por ahora, concentrémonos en el desplazamiento-.

La razón por la que he decidido insistir en Dominga es por nuestra cercanía generacional y por la evidente similitud temática entre sus películas y *René*. En

⁴⁶ Entrevista a Dominga Sotomayor, disponible en <http://www.capital.cl/cultura/los-dias-de-dominga> . Visitado por última vez el 05 Diciembre 2012.

videojuego⁴⁷, por ejemplo, vemos un único plano en donde primero aparece un niño – León- jugando tenis en una consola Wii, a sus espaldas, los que presumimos son sus padres llevan a cabo una mudanza; al parecer el padre abandona la casa. Aún cuando la película dura un tercio de René, las similitudes son asombrosas: ambos protagonistas son niños, ambos utilizan objetos tecnológicos para huir de sus realidades familiares y en ambos casos se nos presenta a los padres como seres incompletos, en el caso de René aparecen solo como voz en off, en el caso de Videojuego aparecen siempre entrecortados por el tipo de plano. La gran diferencia está, no obstante, en que René acude al teléfono no sólo para escapar de su entorno sino que para conectarse con otro, y es esta relación virtual que desarrolla con Paulina el motor último de todas sus decisiones, en cambio León, escapa de su entorno y de la soledad de su casa pasa a un espacio virtual para encontrarse nuevamente solo. Algo parecido ocurre con “De Jueves a Domingo” ya que, aunque aquí vemos a la familia completa, los personajes nunca se ubican en el mismo valor dentro del plano, y las únicas veces que aparecen uno junto al otro los vemos en la oscuridad o a través de vidrios empañados y sucios. Esta incapacidad o negativa para ubicar a los personajes en un mismo plano me hace sospechar en una incapacidad para imaginar la comunidad, en tanto que espacio de interacción de los comunes e iguales, tal como lo explica Rancière. Esto, ya que ser parte de una comunidad implica organizarse con los que nos resultan iguales en principio, recordemos que la gran diferencia entre esclavos y hombres libres en la polis griega recaía en que, aunque los primeros participaban del lenguaje no lo hacían de su discusión (logos), sino que les servía solo para comprender y obedecer órdenes. De este modo, y en tiempos donde la visibilidad para ser la condición último de validez social, negar a estos personajes su visibilidad dentro del cuadro podría interpretarse como este habitar entre individuos que son incapaces de pensarse comunitariamente.

Finalmente, resulta necesario aclarar que no es este ni un juicio ni una sentencia a este tipo de cine (ya que ello implicaría necesariamente un análisis mucho más amplio y acabado si queremos librarnos de caer en generalizaciones vulgares y análisis meramente lineales), sino un interrogar a propósito de las interpretaciones que en él subyacen y lo que podría llegar a revelarnos respecto de nosotros mismos y del estado de nuestras realizaciones.

⁴⁷ VIDEOJUEGO. Dir. Dominga Sotomayor. Chile. 2007.

I. Las ideologías de lo íntimo y la dominación en lo cotidiano

El arte, y las actividades culturales en general operan en el espacio que reconoceremos desde ahora como *sensible*. Siguiendo a Rancière⁴⁸, en este espacio debemos interrogar primeramente a *quién dice qué con qué medios*.

Si nos remitimos a nuestro pasado más inmediato, resulta natural preguntarse cómo pasamos de un cine fuertemente político y con un claro sentido social como lo fue el realizado durante la década de los sesenta, al cine aurático del 2000, sin que la repartición de los medios haya variado demasiado –porque ni los Littin ni los Caiozzi tenían origen humilde–, de cierto modo: ¿qué tuvo que pasar entre *Valparaíso mi amor* y *Bonsai*? Así como esta generación de cineastas creció en un contexto rico en discusión y participación, lo cuál se ve reflejado en sus películas, también el cine de nuestra generación es testimonio de los procesos políticos y sociales y sus consecuencias. Así como la Dictadura quiso extirpar de nuestra memoria lo vivido con la UP y reformular nuestra historia colocándose a sí misma como año cero, la misma vocación fundacional parece apreciarse en nuestros líderes democráticos de los 90`, como si con la salida de Pinochet hubiésemos hecho un borrón un cuenta nueva respecto a todo lo vivido durante este periodo. Y es esta falta de curiosidad histórica la que no nos permite pensar en el alcance *sensible* de la cultura autoritaria respecto de nuestras sensibilidades actuales, algo así como: *yo crecí en democracia, nada de lo hecho en dictadura me compete ya, más allá de las lamentaciones por los caídos y la simpatía por los exiliados*.

En este sentido, la dictadura suscitó al menos dos fenómenos que nos resultan relevantes: una emigración masiva de realizadores que, por razones obvias, no pudieron quedarse, y segundo, refundó las bases materiales y sensibles de Chile para aquellos que se quedaron. Se hicieron 2 películas hitos; “Chile y su Verdad” y “Chile, el testimonio de una Nación”, marcando el inicio y el fin de este periodo, respectivamente⁴⁹. En la primera, el carácter del discurso es épico y fundacional;

⁴⁸ Quien define a este espacio como el lugar donde se define un común repartido y cada una de sus partes en virtud de los espacios, los tiempos y las actividades que corresponderán a cada uno dentro de su repartición. Todo esto en su texto “La repartición de lo sensible”

⁴⁹ Sobre este reordenamiento de la sociedad chilena en su dimensión sensible, a través del estudio de varios documentales hechos desde el oficialismo. Trabajamos ampliamente en nuestro Seminario de Investigación de 2010. El que fue presentado como ponencia en el VII Congreso Internacional Chileno de Semiótica – Valdivia, Chile, 2011

jóvenes militares como héroes que tomaron las armas y nos libraron de la bestia comunista, pero aparece también el pueblo, quienes, esforzadamente y reposando en valores cristianos, tratarán de sobreponerse al caos bajo el lema de la libertad y la promesa siempre oscura del progreso. En la segunda, se narran los muchos logros de Pinochet y del país, logros como la Carretera Austral, Endesa, Cema Chile, etc, y se caracteriza la libertad como la libertad del acceso. En este discurso hubo un país reordenado, Libertad, Progreso, Nación, sus lemas.

En 1978, Brunner hace un lúcido análisis sobre las transformaciones que el país estaba viviendo por aquel entonces,

“En las nuevas condiciones del capitalismo-autoritario, la formación de motivos de obediencia y conformidad se obtiene, principalmente, por la estructuración jerárquica de la sociedad, donde cada individuo ve definida su posición por una relación asimétrica con otra, y donde a cada posición corresponde un horizonte social definido por su acceso al mercado. (...) el mercado es el mecanismo que opera como distribuidor de las oportunidades de vida, reduciéndose así el horizonte vital de las personas a su capacidad de hacer valer monetariamente sus demandas individuales, que es la única forma de hacerlas efectivas en el mercado” (Brunner, 1978:32-33)

Las consecuencias reales de este reordenamiento no son del todo evidentes en esta película, lo que resulta más aterrador es lo que los líderes de partidos en tiempos de democracia han alzado como sus propias banderas de victoria: carreteras concesionadas, electricidad en prácticamente todo el país, conectividad telefónica, economía próspera, tratados comerciales con medio mundo, etc., ¿no es esto una versión sin uniforme de esta libertad (de acceso), progreso (pagar por circular por nuestras carreteras) y nación (estar presentes como campo de inversiones extranjeras)? La extensión de los valores impuestos durante la dictadura y su consecuente consolidación en tiempos de democracia, tiene dos ejes; igualdad basada en el acceso y libertad basada en el actuar dentro del mercado (existe también un concepto de fraternidad con una visión muy católica al que Brunner hace alusión). Por lo tanto, la discusión sobre la validez de la lógica de repartición del común que determina todo orden político, se traslada a una entidad inmaterial e irracional como lo es el mercado. Y estamos hoy a su merced, Dios ha muerto, y el mercado aún empuña el cuchillo.

Por último, construir un imaginario común es un mecanismo indispensable no solo para

la organización, sino sobretodo para la *dominación*, así: *“La función principal de una concepción de mundo es facilitar la integración de los individuos a un determinado sistema de conformidad, a un consenso de orden”*. (Brunner, 1978:42)

Por otro lado, el modo en que el capitalismo ha influenciado los cambios sociales y ejercido su dominación global requiere de un análisis mucho mayor, lo que nos interesa aquí son sus nociones más evidentes. Foucault planteó la problemática del poder en el espacio del capitalismo moderno; atendiendo al biopoder: un tipo de poder centrado en la vida y su reproducción. En un primer momento se establecería una sociedad de disciplinamiento, autoritaria, cuyas instituciones obedezcan a los intereses del Estado. Para luego evolucionar a una sociedad de control donde el autoritarismo de las instituciones ya no se haga tan necesario ya que sus principios constitutivos estarían ya inscritos en las subjetividades, lo cual sugiere que la individualidad comience a medirse bajo el prisma de lo útil y en este sentido, los mecanismos de significación social, llámense medios, poseen un papel principal. Así:

“los circuitos de la comunicación son los soportes de una acumulación y una centralización del saber, el juego de los signos define el anclaje del poder; la hermosa totalidad del individuo no está, amputada, reprimida, alterada por nuestro orden social, sino que el individuo se halla en él cuidadosamente fabricado, de acuerdo con toda una táctica de las fuerzas y de los cuerpos”
(Foucault, vigilar 131)

Las proyecciones a este respecto, en relación a las sociedades contemporáneas implican, para Hard y Negri⁵⁰, que la realidad ordenada bajo la perspectiva económica resulta tan lógica y natural que no solo no necesita mayor justificación, sino que aparece como la única posible. En este contexto, resulta muy obvio que la discusión política en toda su extensión, debe desaparecer, en nuestro caso por las armas, y frente a la posibilidad que se de igualmente esta discusión en el espacio de las artes o de las comunicaciones, se les reduce a un espacio demarcado por el mercado, en un intento por anular su densidad política y reemplazarla por el peso de la capacidad de acceso y las lógicas del consumo.

Retomando el acalorado análisis de Brunner, este desplazamiento de la cultura y de la política hacia el mercado tendría una gran consecuencia: la privatización de los espacios.

⁵⁰ HARDT; Michael. NEGRI; Antonio. *“Imperio”*. Edición de Harvard University Press. Cambridge. 2000.

“Reducida, pues, la vida a la esfera privada de los individuos, se pretende que el poder investido en la clase dominante y el Estado pueda funcionar con un mínimo de legitimidad y, casi exclusivamente, sobre la base de la densa red de relaciones jerárquicas que estructuran la existencia cotidiana, y sobre las cuales se articulan las disciplinas” (Brunner, 1978: 37).

Insistiendo en Brunner, el desplazamiento es evidente: del ciudadano políticamente activo e históricamente consciente, pasamos al individuo civilmente responsable (privatismo civil) y familiarmente visible (privatismo familiar), es natural entonces, que el espacio en el que se desarrollan nuestros relatos también cambie.

El primer movimiento, en el espacio sensible, del poder en la sociedad de control será entonces, la privatización. El espacio público se puebla de individuos cuidadosamente fabricados por las instituciones de disciplinamiento, entre las cuales reconoce Foucault a las mismas universidades. Pero esto no termina allí, anuncia Brunner, no sólo se pierden los relatos vinculantes de las grandes ideologías, las ideologías políticas sino que además, se establece la dictadura de lo cotidiano donde se nos promete refugio a todas las convulsiones sociales y políticas:

“Así, el cotidiano niega en su apariencia fáctica <el complejo social de que los hombres son expresión> (Gramsci) y hace surgir, sustitutivamente, un ámbito rutinario, perfectamente individual y desprovisto -se diría- de las intervenciones del poder. (...) la cultura aparece en la singularidad cotidiana como << lo dado >> la única forma posible de lo existente” (Brunner, 1978: 79-80)

Hemos dicho hasta aquí, que el movimiento principal del capitalismo autoritario – ante su incapacidad para justificarse a sí mismo- es trasladar los espacios de discusión y acción social hacia la lógica del mercado donde, el único modo de hacer valer nuestra opinión es monetariamente, tendencia oligárquica sin duda. Y que, frente al vacío del espacio público, las sensibilidades son devueltas al privado donde se es, aparentemente, libre. Siguiendo con lo anterior, ¿qué tanto de particular, nuevo e individual podemos atribuir a los relatos que se concentran en lo individual y lo cotidiano?, ¿son estas historias manifestaciones trascendentes que se separan de un tiempo político, o no son sino el testimonio más inmediato de sus procesos?, y por último, ¿a quién sirven realmente éstas películas?

II. Lo político y la dictadura de lo nuevo

Dijimos que un reordenamiento de la sensibilidad tenía competencia en las

actividades, los espacios y los tiempos. Abordamos ya el tema de los espacios públicos y privados, y hemos hecho hincapié en la actividad política, aún cuando no la hemos delimitado.

Oír hablar de cine político o de lo político en el cine hace pensar que es necesaria una aclaración. Tal como lo describe Rancière, lo político posee un espacio policial, donde caben las instituciones, los representantes y los procesos que hacen posible a ambos, y uno de lo político propiamente tal:

“La actividad política es la que desplaza a un cuerpo del lugar que le estaba asignado o cambia el destino de un lugar; hace ver lo que no tenía razón para ser visto, hace escuchar un discurso allí donde sólo el ruido tenía lugar, hace escuchar como discurso lo que no era escuchado más que como ruido.” (Rancière, el desacuerdo: 47).

De este modo, el espacio de lo político dice relación con un común repartido y con sus partes y, en virtud del tipo de repartición que entre ellas se establezca; un acto político será todo aquel que implica un hacerse notar dentro del espacio político llamando la atención respecto de las irregularidades de la repartición, apelando a su carácter arbitrario y contingente, de modo que, lo político será el espacio de litigio, del desacuerdo –dirá Rancière- en donde los que no tienen lugar pujan por hacerse valer utilizando espacios y tiempos que en virtud del orden en que habitan, les han sido negados.

Me resulta imposible no plantear que, de acuerdo a esto, si en nuestro panorama actual lo conveniente es que nos repleguemos en el espacio privado y contemplemos lo cotidiano como lo dado, con una ánimo incluso bucólico, no sería entonces un cine político, aquel que nos permitiese participar de aquello que no ha sido negado: la comunidad, y que nos permita cuestionar la inevitabilidad de lo cotidiano. ¿No debería este cine entonces, empujarnos hacia el espacio común y alentarnos desestructurar las jerarquías?, ser capaces de imaginar este cine resulta hoy mucho más que necesario. El cine comercial, que temáticamente hablando, hace aparecer al menos un espacio común, es ciertamente esclavo de la taquilla, concentrándose en lo anecdótico. Pero y este cine de autor, si no es político en el sentido aquí descrito, y si lo íntimo y lo cotidiano son las nuevas formas de dominación, ¿es este cine su testimonio y expresión?

Queda de manifiesto que, el arte, y en nuestro caso el cine, poseen un potencial

político en tanto que son capaces, a través de sus metáforas y ficciones, de permitirnos participar de espacios y tiempos que nos han sido negados conforme el lugar que habitamos. En el caso de la ficción, que no es otra cosa que la creación de un real basándose en los principios de nuestra propia realidad, permite, por su distancia, que nos cuestionemos la lógica del nuestro propio orden, su naturaleza arbitraria y contingente, así:

“Lo real debe ser ficcionado para ser pensado. (...) La cuestión es constatar que la ficción de la era estética ha definido modelos de conexión entre presentación de hechos y formas de inteligibilidad que difuminan la frontera entre razón de los hechos y razón de la ficción (...) La cuestión no es, por tanto, decir que "la Historia" solamente la componen las historias que contamos, sino simplemente que la "razón de las historias" y las capacidades de actuar como agentes históricos son cosas que van unidas. La política y el arte, como los saberes, construyen "ficciones", es decir, reordenamientos materiales de signos e imágenes, de las relaciones entre lo que se ve y lo que se dice, entre lo que se hace y lo que se puede hacer.”⁵¹

Por otro lado, nos resta referirnos al tiempo. Es necesario reconocer el momento en que estas películas son producidas, un tiempo de lo visual que representa un desplazamiento en el modo de entender la temporalidad; no se trata aquí del tiempo cíclico del ídolo religioso, ni del tiempo lineal de la historia del arte, se trata del tiempo-flujo de la publicidad y el espacio económico. Aquí, la instantaneidad de la información aparece como su único principio verificador, algo así como: *lo que me muestra el noticiero debe ser cierto pues está ocurriendo en este mismo instante* o, en palabras de Debray: *“El ícono cristiano decía; tu Dios está presente. El ícono poscristiano; que el presente sea tu dios”⁵²*, el culto al presente y lo instantáneo disuelve las posibilidades de lo crítico –ya que la crítica necesita de cierta distancia respecto de lo criticado- y merma la posibilidad de construir una memoria colectiva y de entendernos como seres históricos, así como también, la imagen es abandonada a su dimensión sensual ya que su valor se mide por su efecto; es cuestión de percepción y apela al interés. Por supuesto que no se trata de una lectura tipo aguja hipodérmica donde los medios dicen y nosotros obedecemos, existen escalas y matices en este dar y recibir que escapan al

⁵¹ Ranciere, la división de lo sensible pag 24-25.

⁵² DEBRAY; Regis. *Vida y Muerte de la Imagen: Historia de la Mirada en Occidente*. Ed. Paidós, España, 1992. pp 254

propósito de este texto particularmente gracias a la intromisión de internet. Aparece, nos dice por último Debray, una democracia mediática basada en una desigualdad primordial; los pobres reciben, los ricos hacen visibles su mirada, donde el voto se ejerce a través del zapping.

Pero en este esquema no todo está perdido, el propio autor reconoce un potencial redentor en el cine ya que en el cine, dado que el espectador se encuentra dispuesto a entregarse a la experiencia del film, nos impone su ego, y somos conscientes que posee un juicio propio y por ende, carga ya con la responsabilidad del punto de vista, es un hecho moral, pues construye una realidad bajo la responsabilidad de una mirada, permitiéndonos estar de acuerdo o no, empujándonos hacia nuestro propio juicio. Es por esto que aún cuando las películas no nos ofrezcan alternativas políticas, siempre nos queda el consuelo del desacuerdo, o en el caso de nuestro cine aurático, que su éxito se mida sólo para un público cuyas sensibilidades hayan sido cuidadosamente entrenadas bajo los mismos valores.

III. El principio emancipador del arte

En relación a lo anterior, podemos dar un paso al frente y decir además que el arte nos ofrece no sólo la capacidad de participar de lo político haciéndonos conscientes de las diferencias de lo repartido sino que además, nos permite acercarnos un paso más a la emancipación.

El proceso de realización de una película contempla cientos de vicisitudes que jamás se sospechan al momento de su proyección. Como realizadores, sentimos las veces la impotencia de no poder compartir con los otros los detalles de nuestra experiencia y de nuestras intenciones -aun cuando en las copias blue-ray y dvd se incluyen de por sí material extra y making off, ocurre primero el visionado de la película- pero es un reto que asumimos con gusto, el de arriesgarnos a no ser comprendidos. Y en este arriesgarse subsiste un principio de igualdad, un tener fe en que el otro, en tanto que semejante, posee la habilidad de comprendernos. Por supuesto, este es el riesgo de todo acto de comunicación pero es la realización de la película *René* el motivo de nos convoca.

En este sentido entonces, la belleza de toda obra está en su presentación, en el presentarse a sí misma sin la tediosa mediación de la explicación, que no es otra cosa

que un modo de excluir, asumiendo que las facultades del espectador no son iguales a las nuestras y por tanto requiere un mapa previo para guiar su mirada de modo que pueda *comprender*. Un decir: ¡por favor entienda usted esto!, ¡por favor no vaya usted a pensar esto otro!, ¡por favor no vaya a usted a *pensar!* Pero en la sala de cine, sólo son la película y el espectador, dos inteligencias, dos sensibilidades enfrentadas. Rancière reconoce esto como uno de los principios constitutivos de la *igualdad sensible*, así:

“La lección emancipadora del artista, opuesta término a término a la lección atontadora del profesor, es ésta: cada uno de nosotros es artista en la medida en que efectúa un doble planteamiento; no se limita a ser hombre de oficio sino que quiere hacer de todo trabajo un medio de expresión; no se limita a experimentar sino que busca compartir. El artista tiene la necesidad de la igualdad así como el explicador tiene la necesidad de la desigualdad. Y así diseña el modelo de una sociedad razonable donde eso mismo que es exterior a la razón -la materia, los signos del lenguaje- es atravesado por la voluntad razonable: la de decir y hacer experimentar a los otros aquello en lo que se es semejante a ellos”⁵³

De este modo, tanto en la necesidad primera del arte de comunicar, como en la naturaleza de distribución de la obra, se aloja esta vocación de igualdad -por supuesto no hablamos aquí de igualdad de acceso, sino de la igualdad de inteligencias-. Este principio de igualdad es el que se nos niega a través de la lógica pedagógica en donde somos siempre guiados por la amable explicación del profesor, que nos dice a su vez, ustedes no están capacitados para comprender aún esto, acostumbrándonos a la pereza que significa esperar ante todo la explicación, y más aún, nos dice: su nivel de comprensión de esto es medible con el número X en una escala de A a Z. Esta pereza da cabida a hombres que actúan considerándose distintos de los otros, y he aquí su principio de dominación. A este efecto, que deriva del acostumbramiento a la explicación, Rancière llama *atontamiento*. En la pedagogía se requiere de esta desigualdad para traspasar oficios y que cada uno haga lo que le corresponde y nada más, y este hacer cada uno lo que le corresponde es lo que llamamos orden social, podemos pensar aquí que esta es una de las razones por las cuales Foucault consideraba a la Universidad como otra institución de disciplinamiento. *¡Necesitamos más obras y menos explicaciones!*

Entendamos entonces que este primer momento en que la obra trata al otro como un

⁵³ Rancière. El maestro ignorante.

igual y le obliga a enfrentar su inteligencia con la propia, se rompe la inercia del atontamiento. Nos permite acceder al espacio de la emancipación intelectual que relata Rancière, en donde es posible para un hombre instruirse a sí mismo. El siguiente paso sería entonces tomar conciencia de esta igualdad de condición y por ende hacer reclamo de aquello que le ha sido negado del común de la comunidad.

Por último, y como ya dijimos al comienzo, no es este un intento por crucificar un tipo de cine, ciertamente no sería capaz yo de lanzar la primera piedra. Ni tampoco de proponer, ante el imperio del intimismo, la dictadura del cine social. He utilizado este espacio para explorar mis inquietudes respecto de las realizaciones de mis más cercanos y las mías propias, en un intento por entender qué se excluye y que se afirma en ellas. Extiendo aquí la invitación a preguntarse, ¿por qué querría la Universidad de Chile, con sus películas, restarse del potencial emancipador de toda obra?, ¿Por qué deberíamos conformarnos con ser etiquetados como escuela bajo un único eslogan? ¿Por qué deberíamos aspirar al mínimo de nuestras capacidades y obviar nuestra responsabilidad como productores y reproductores de lo simbólico?

Referencias Bibliográficas

- BRUNNER; José Joaquín. “*Cultura autoritaria de masas*”. . FLACSO 1981.
- FOUCAULT; Michel. *Vigilar y Castigar*”. Ed. Siglo XXI. España. 1975.
- FOUCAULT; Michel. “*Nietzsche, Freud, Marx*”. Ed. El Cielo por Asalto. Argentina. 1995.
- HARDT; Michael. NEGRI; Antonio. “*Imperio*”. Edición de Harvard University Press. Cambridge. 2000.
- MCLUHAN; Marshall. “*La Aldea Global: Transformaciones en la vida y en los medios de comunicación mundiales en el siglo XXII*”. Editorial Geidisa. Barcelona. 1993
- RANCIÈRE; Jacques. “*La división de lo Sensible. Estética y política*”. Versión PDF. Traducción de Antonio Fernández Lera. 2009.
- RANCIÈRE; Jacques. “*El Desacuerdo*”. Ed. Nueva Visión. Buenos Aires, 1996.
- RANCIÈRE; Jacques. “*El Maestro Ignorante: Cinco lecciones sobre la emancipación intelectual*”. Editorial Laertes. Barcelona. 2003
- ZUBIRI; Xavier. “*Cinco lecciones de filosofía*”. En: Lección I ARISTÓTELES. Ed. Alianza. Madrid. 1980

Referencias Audiovisuales

- VIDEOJUEGO. Dir. Dominga Sotomayor. Chile. 2009. Disponible en <http://www.cinechile.cl/pelicula-1677>
- DE JUEVES A DOMINGO. Dir. Dominga Sotomayor. Chile. 2012.
- TRES. Dir. Nicolás Guzmán. Chile 2012. Disponible en <http://www.cinechile.cl/pelicula-1734>
- ANA INTERRUMPE EL DÍA. Dir. Roberto Doveris. Chile 2010. Disponible en <http://www.cinechile.cl/pelicula-998>
- EL HOMBRE QUE ESTABA ENTRE LA GENTE. Dir. Manuel Loyola. Chile. 2012.
- FAR WEST. Dir. Nicolás Guzmán. Chile 2008. Disponible <http://www.cinechile.cl/pelicula-1330>
- EL TESTIMONIO DE UNA NACIÓN. Anónimo. Chile 1989.
- CHILE Y SU VERDAD. Anónimo. s.d. Chile. 35mm color.

Bitácora por Carlos Iván Ochoa Quezada

Guionista/Montajista

Introducción

El presente texto opera como un relato relativamente unitario sobre lo que fue el proceso general de la creación de la obra de título “*René*”, desde el papel hasta la copia final, y como tal me siento en la obligación de escribir no sólo una cronología de eventos, sino también de analizar y comentar sobre dichos procesos y sus implicancias en un número de niveles. Queda advertido entonces, que en las presentes palabras no hay un dejo ni un afán de objetividad y que todo registro viene acompañado de apreciaciones personales de las que, con orgullo, me hago cargo.

I. Pitch y comentarios sobre el concepto

Confío en que la bitácora de, al menos, mi compañera Camila Aguilera (mi jefa directa), se remite también a hacer espacio para este ítem que muchas memorias omiten, pero me parece necesario comentar al respecto. La instancia de pitch de obras de título (al menos de la generación 2007, de la que hablo con propiedad) resultó ser, después de una larga meditación para escoger la palabra idónea, decidora.

Decidora en el sentido que habla rotundamente sobre la predominancia de un particular estilo de pensamiento en la escuela, que dirige sus producciones no acorde a la solidez de sus propuestas y su real impacto en la vida posterior que tengan estas obras de título, sino meramente en los intereses de una comisión evaluadora compuesta en un grado no menor por exponentes de un cine chileno que ha sido problematizado y criticado hasta el tuétano: un cine tan desligado de su rol en la dialéctica con el espectador, tan carente de autocrítica y tan desvergonzadamente egocéntrico, vacío, distante y al mismo tiempo megalómano y elitista, que la humilde propuesta de *René* se vio visiblemente puesta en jaque ante esta visión evaluadora tan diametralmente opuesta.

Por ello la sorpresa de que haya sido finalmente escogido, agradeciendo tácitamente ese pequeño gesto de confianza y respeto a la diversidad (un concepto tan utilizado

últimamente), que nos permitió finalmente realizar un cortometraje que, con la humildad y porte de su mismo protagonista, intenta defenderse de la trampa hegemónica que cargan otras producciones que hacen alarde de sus nominaciones y premios en festivales, y se olvidan que el cine es ante todo un gesto apelativo hacia el público espectador y que, como arte, nunca se debe soslayar que su principal objetivo es *convolver*.

René fue desde el principio una historia que pretendía lograr, desde la simplicidad de su propuesta y ejecución, el dejarle algo al espectador. No un 'algo' confuso, no un 'algo' que insultara su inteligencia ni lo hiciera sentir como si fuese el hazmerreír de los realizadores, sino algo que le diera la sensación, al salir de la sala de cine, que había entrado en contacto brevemente con otra realidad, cuyos personajes y conflictos terminaron por reflejarse en la realidad del propio espectador, y culminar con el *pathos*, con la identificación y la purgación, por mínima que fuese, de las emociones que suscita la historia. Viendo el resultado final podemos concluir, con orgullo y autocrítica, que nuestros esfuerzos fueron fructíferos, habiendo dado a luz una historia cuyo principal comentario de parte de terceros es que efectivamente crea lazos de empatía con el protagonista, con sus motivaciones y su viaje. Y al menos para nosotros, haber conseguido esto es más importante que cualquier premio o reconocimiento "especializado" que *René* se adjudicara posteriormente.

II. Guión

Probablemente una de las decisiones más inusuales (pero al mismo tiempo más desafiantes e interesantes) fue haber escindido los roles de dirección y guión. Trabajando en constante colaboración y diálogo, pero en definitiva en espacios separados, emprendí la aventura de traducir las intenciones originales de la directora en un guión que reflejara mi propia fascinación por la historia. No es redundante decir que el proceso estuvo plagado de dificultades, puesto que adquirir la habilidad de "sintonizar" los imaginarios y las lógicas con los que ambos trabajamos tomó varias semanas, en las que evolucionamos desde discusiones acaloradas hasta terminar mutuamente nuestras oraciones. Aprender a ceder, colaborar y amalgamar ideas y opiniones en una instancia en la que (especialmente en la escuela) se es muy terco y egoísta, es ampliamente lo que más rescato de la etapa de preproducción, como

aprendizaje profesional y humano. La mayor ventaja es que se cuenta con una constante opinión de terceros – muchas veces ideas que uno considera buenas tienen problemas de lógica o no calzan perfectamente con lo que se ha construido hasta el momento, y es la otra persona quien se encarga de hacerlo notar. El ser guionista/director es siempre tentador para una “visión de autor”, pero las ideas necesitan oxígeno y cuando permanecen en una cabeza hermética por mucho tiempo tienden a perder perspectiva.

El guión en sí fue escrito sólo después de haber desarrollado tres tratamientos narrativos ampliamente distintos entre ellos, donde los focos de la historia variaban y sólo algunos elementos centrales se mantenían constantes. Una de las decisiones más tempranas fue el haber establecido que lo que el niño encuentra en los juegos Diana es un celular perdido, el que le sirve como ventana hacia un mundo que lo conecta de formas que desconocía. El concepto estructural del guión era que la historia del niño y el celular sirviera como columna vertebral para articular el cómo el “inocente” acto ambiguo de encontrar/robar el teléfono le servía al niño para formar su concepción del bien y el mal, y darse cuenta de las ambigüedades morales en las que caía su propia familia. A partir de esa impresión del “árbol” narrativo que sería René, se fue dando la escritura definitiva.

En retrospectiva resulta vergonzosamente fácil darse cuenta de las trampas en las que uno cae queriendo escribir el guión más claro y ordenado posible. La relectura de los primeros tratamientos exuda redundancia y sobreexposición, y la tendencia de querer contextualizar y dejar en claro la mayor cantidad de información posible antes de echar a andar la verdadera historia. Por ejemplo, el primerísimo tratamiento se toma fácilmente seis o siete minutos antes de llegar al punto en que René encuentra el teléfono, precediéndole un prefacio que explica majaderamente el contexto familiar del niño e instala de forma muy rústica e inexperta los puntos con los que se conectaría el vínculo que finalmente el protagonista forma con el objeto encontrado. Hay en esos primeros intentos un desconocimiento de economía narrativa y una confusión respecto a la naturaleza de la propia historia que quiere contar – si estuviese segura de sí misma, sabría dónde tiene que empezar precisamente, sin rellenar con un *backstory* y explicaciones innecesarias que sólo entorpecen el flujo y ritmo de los puntos clave de la trama. Es un ejercicio en el que se insiste en clases de guión y que vale la pena

realizar prolijamente: ¿dónde es el punto más tardío en el que puede empezar la historia?

Los tratamientos siguientes, pulidos entre la directora y yo bajo la supervisión del profesor guía Orlando Lübbert, estuvieron abocados entonces a aclarar el verdadero camino por el que debían pasar los personajes, poniendo especial atención a la escritura del personaje principal. Escribir sobre y desde un niño supone otra trampa: hay razonamientos y procesos mentales que son muy relativos dependiendo de cada niño, y lo que para uno puede parecer una reacción propia de una edad, para otro puede ser un razonamiento impostado. Un par de veces nos encontramos con este problema – el de obligar a René a pensar y actuar como un adulto para lo que finalmente sería un acto de conveniencia, una salida muy fácil para lograr que el niño interiorizara el viaje que estaba viviendo. Algo de ese espíritu “adulto” persiste en el guión final, donde se intentó que el niño fuese desde un principio más agudo y no que tuviese un súbito brote de sabiduría como para percatarse de inmediato del dilema moral que lo aquejaba.

Un aspecto que me parece importante de revisar es la disección del guión en términos de cómo opera su flujo de acciones. *René* está completamente basado en un accidente, en una circunstancia – al contrario de muchas otras historias que parten desde decisiones voluntarias, motivaciones definidas y protagonistas cuyos deseos son evidentes desde el principio. Lo interesante acá es que la historia se trata precisamente sobre la gestación de una motivación: René no tiene más motivo para quedarse con el celular que su fascinación infantil. El solo entendimiento de su condición como niño justifica que se quede con el celular – le ofrece un escape a la bulliciosa familia que existe fuera de su habitación, lo vuelve popular en el colegio, y le abre la ventana a un mundo desconocido que lo alienta, hasta recibir la primera llamada del otro lado y el objeto cobra vida. A medida que va descubriendo la historia detrás del objeto, es la conexión con el personaje de Paulina la que va formando una motivación en el niño – motivación apoyada fundamentalmente en la moralidad de sus acciones, pero una “moralidad emocional”, no ética a secas. La motivación está estructurada en base a la toma de decisiones, y particularmente la decisión de qué hacer con el teléfono una vez que ha dimensionado la naturaleza de lo que tiene en sus manos. Es cuando René se da cuenta que lo que tiene en sus manos es una carga, y una responsabilidad.

Esto nos lleva a analizar la construcción de uno de los temas principales de la historia: la formación de la moral. Cuando recién comenzaba a gestarse la idea de René, la intención era explorar, bajo la mirada de un niño, el cómo se formaba la concepción del bien y el mal. Probando ser demasiado ambicioso para tratarse a plenitud, la aventura debía reducirse a algo mucho más concreto y, en beneficio de la escala del proyecto, más cotidiano e inmediato. Por ello el dispositivo dramático del celular pareció ser lo más óptimo puesto que era muy cercano a algo así como una realidad colectiva (muchos hemos perdido/encontrado un teléfono), y así también el dilema moral que subyace a este evento, visto desde un niño que inicia la historia como una entidad pura, y se encamina a descubrir no sólo el concepto de moral, sino sus ambigüedades y contradicciones.

La primera semilla del concepto aparece precisamente cuando René encuentra el teléfono, bajo la forma de la niñita que lo observa. Ella es la única testigo de este encuentro y, aunque juega un rol pasivo en el arco de la formación de la idea de moral (y más dogmático también, ella hace referencia a la moral más estricta que castiga el robar), su papel es reforzar y mover la conciencia turbia de René cuando se da cuenta finalmente que lo que tiene en sus manos no es sólo un artefacto de diversión gratuito, sino que pertenece a alguien y esto lo convierte técnicamente en un ladrón. Por tanto, la niñita es una expresión de la conciencia evolutiva de René, y una de las formas en que se hace alusión a los conceptos más básicos y duros de la moral: el bien y el mal, el error de tomar algo que no le pertenece, etc.

Cuando René adquiere conciencia de que tiene algo que no le pertenece, comienza un proceso de cuestionamiento respecto a si esto lo convierte o no en un ladrón. Paulina, la dueña del teléfono, lo llama así. Y aunque ella suaviza su modo de trato con él cuando se da cuenta que es un niño, él ya ha desarrollado un cargo de conciencia que se evidencia cuando surge la necesidad de ‘confesarse’ con su hermana, el único miembro de la familia que se nos presenta como real, como alguien con un rostro, y no como una voz en off. Es la única presencia real familiar. Ella le confirma que es él quien debe decidir qué hacer con el teléfono, dejando el peso de la decisión sobre el protagonista sin recurrir a externos que lo muevan u obliguen a tomar decisiones forzadas. Es él quien debe últimamente determinar lo que es correcto, y por qué.

La paradoja aparece cuando la comunicación con la dueña se interrumpe, debido al agotamiento de la batería (un punto sobre el que nos preocupamos desde el principio,

muy necesario para la verosimilitud). René se adentra en la realidad de esta persona virtual mediante los videos que ve de ella – es testigo de su intimidad y de su historia, particularmente de su relación con su madre que va progresivamente enfermándose. Esto genera una conexión, una empatía de René hacia una persona que no sólo le significa curiosidad infantil, sino también un escape del aislamiento en que vive. Por ello, ver ese flujo interrumpido lo obliga a buscar soluciones prontas – busca un cargador en la pieza de sus padres, y no encuentra uno que sea compatible. Se embarca en la aventura de ir al Persa con las pocas monedas de las que es dueño, y cuando encuentra lo que le sirve, se da cuenta que no le alcanza con lo que tiene. Y aquí es donde René finalmente toma la decisión, plenamente conciente, de robar para asegurar la permanencia del contacto con Paulina, la dueña. Pasa de un estado moral neutro y ambiguo, a ser de lleno conciente de lo que está haciendo, porque ha aprendido a priorizar. Cuando René comprende lo que tiene en sus manos, cuando entiende que el celular tiene un valor para la dueña que excede lo material y se vuelve emocional, aprende que la dicotomía entre bien y mal es mucho más gris y difusa de lo que cree, y que para lograr comunicarle a la dueña que ha decidido devolverle el objeto preciado, debe primero obtener el cargador que le permita recargar la batería.

Lo que aprende René es que finalmente existe una moral distinta a la “católica” – no devuelve el celular porque haya comprendido que robar está mal, que es incorrecto tener algo que no le pertenece, sino porque el objeto que tenía en sus manos significaba más para otra persona que para él mismo. Al conectar con la realidad de Paulina, es capaz de empatizar con ella y entender que el celular tiene un valor emocional que sobrepasa su propia fascinación con él, y es capaz de priorizar al otro aunque le signifique también una pérdida. Entregar el celular es firmar el certificado de defunción de su fugaz relación, que es la razón por la que se retira de los Diana tan triste. Jamás volverá a ver a Paulina, aunque su conciencia ahora le dicte que, gracias a su decisión, le ha devuelto algo valioso a alguien.

La versión final del guión se completó en septiembre del 2011 con un feedback positivo, tanto académico como por parte de los actores. Muy pocos cambios se le hicieron a esta versión, la mayoría relacionados a líneas de diálogo o palabras, algunas incluso solicitadas por el mismo protagonista. La etapa de guión estaba completa.

III. Rodaje

Debido a la escasez de personal humano, durante el rodaje asistí a Gerald y en su tarea de sonidista, rellenando las fichas de continuidad de sonido. Esta tarea se llevó a cabo con relativa fluidez y sin mayores dificultades.

En el set el trabajo en conjunto con la directora continuó extensivamente, discutiendo sobre intenciones de diálogos y materias de puesta en escena. Fue muy respetuosa del material y las intenciones originales, siempre buscando enriquecer su propia visión, sin ponerla en jaque. Como guionista fue muy enriquecedor el presenciar el rodaje y trabajar de cerca con la dirección, pero no incidiendo radicalmente en ella – siendo director también, ofrece una visión imparcial del proceso que vive un realizador en la puesta en escena, y ayuda a saber discriminar actitudes y formas de abordar el trabajo en set. Lo más complejo fue siempre el determinar cómo dirigir al niño, otorgándole la menor carga posible de diálogo y siempre buscando maneras de obtener, más que una actuación, una forma de hacerlo reaccionar frente a cámara con diversos estímulos, muchas veces improvisaciones que funcionaron mucho mejor que lo que estaba escrito en el guión.

La mayoría de los problemas que hubo giraron en torno a restricciones temporales y todo lo que deriva de ello. Algunas escenas presentaban complejidades lumínicas que consumieron mucho tiempo, a lo que se añaden las numerosas tomas requeridas por correcciones hechas al protagonista. Vicente, como cualquier niño, se distraía fácilmente por lo que hubo que diseñar una serie de estrategias para mantenerlo focalizado en el trabajo – lo cual fue especialmente difícil en la locación de los Juegos Diana. Por otro lado, a medida que avanzábamos se iban aclarando cosas que podrían ir aliviando el trabajo posterior – escenas que en el guión parecían necesarias e importantes, se descartaron en rodaje al concluir que su contenido no era relevante en función del material que ya se tenía.

IV. Montaje

I.

Viéndolo con el más lúdico de los prismas, el montaje de *René* fue nuestro pequeño *Apocalypse Now*: un proceso tan largo como complejo y plagado de dificultades. Con una duración total de casi diez meses, que vieron desde dramáticos cambios en la estructura de la historia hasta problemas técnicos atribuibles sólo a una terrible racha

de mala suerte, es por lejos la instancia que consumió más energía y, por otro lado, la que produjo mayor conocimiento y maduración como realizadores, para todo el equipo.

El proceso comenzó habiendo tomado con antelación la decisión de montar en casa para poder disfrutar de la comodidad de horarios extendidos. Los primeros dos o tres meses funcionaron de esta forma, utilizando Adobe Premiere en PC. El primer ensamblado bruto de *René*, literal desde el guión, duraba unos gigantescos 45 minutos y recibió pésimas críticas por parte de los académicos – entre ellas, un serio problema de dispersión temática y falencias de puesta en escena, actuaciones disparejas y un final prácticamente impresentable. Los montajistas rápidamente procedimos a replantear el concepto con el que abordamos la película y produjimos una versión de poco más de 30 minutos, mucho más experimental, que fue igualmente desechada aunque con varias acotaciones de soluciones inteligentes que serían retomadas más adelante.

Hacia el tercer corte se habían desechado ya aproximadamente 20 minutos de material, los que estaban constituidos básicamente por la escena de apertura completa (escindida por serios problemas de actuación y puesta en escena), recortes drásticos en las escenas de colegio y el cumpleaños final, la modificación y reubicación del clímax, entre otros. En este punto procedimos a mover el proceso de montaje hacia las salas de edición de la Universidad, para que los profesores pudiesen tener más fácil acceso a la revisión de los cambios.

Desde el principio fue notoria la diferencia de opiniones entre el equipo y los profesores, quienes creían que la contextualización del niño dentro de su familia estaba de más. Nosotros, en cambio, defendíamos la aparición de la familia como un gesto autoral que apoyaba la premisa y le otorgaba nuestra propia visión de mundo a la historia del niño: desde el principio nuestra idea fue que el conflicto moral de René se viera reflejado y potenciado por su contexto, para sugerir que su viaje no es gratuito, que no nace de la nada, sino que surge a partir de la realidad en la que está inserto, en su particularidad inmediata y concreta. Esta visión fue tildada como ‘innecesariamente sociológica’, término con el que estuvimos en constante desacuerdo por tratarse no sólo de una lectura errónea de nuestras intenciones en tanto que mal empleo del concepto, sino que mermaba el sello que nosotros como realizadores queríamos darle a la historia – plagados de películas con personajes que flotan a la deriva como justificaciones para exploraciones ególatras y desligadas de la realidad social, quisimos

asentar al niño dentro de un contexto reconocible y poder, con la película, realizar un *statement*. Este punto probó ser uno de los más conflictivos a lo largo de toda la etapa de montaje, y fácilmente el que más lo dilató.

El traslado de Adobe Premiere a Final Cut en la Universidad fue, a lo menos, un caos. A los problemas de compatibilidad de formato se sumó un extrañísimo comportamiento errático del equipo con el que trabajábamos, resultando en dos ocasiones en que, sin explicación alguna, la conversión de archivos de video resultó en tomas que no sincronizaban con el sonido debido a que su cadencia no correspondía con ningún seteo existente. Esto nos obligó a gastar a lo menos dos semanas adicionales en reconvertir los 155 gigabytes de información a un formato compatible con Mac, resincronizar todas las tomas, y rearmar la película entera en base al tercer corte que habíamos producido. Sólo después de realizar esta extenuante labor pudimos reanudar el trabajo creativo de montaje.

Tomé el rol de montajista principal cuando Nikole tuvo que ausentarse prolongadamente debido a su práctica profesional, por lo que la segunda mitad del período descrito trabajé codo a codo con la directora.

A medida que se afinaban los cortes y se repetían cuantiosamente los visionados, fuimos cayendo en cuenta de que efectivamente *René* sufría de un problema de dispersión temática y focal, ejemplificada epónimamente en el clímax: en el guión, la madre de René tiene un amante que le hace llegar a la familia un televisor de regalo. Dicho evento cataliza una gran discusión que concluye con Alisa, la hermana, tomando la decisión de irse de la casa y preguntarle a René si quiere irse con ella. El problema (que luego derivaría en muchos problemas) ocurre cuando nos percatamos que este clímax ocurría por fuera de la línea narrativa del protagonista, y no estaba registrado desde su punto de vista – por tanto, resultaba inútil como clímax por el sencillo motivo de que el hecho era tangente a su viaje, aunque al final le presentara un conflicto, una decisión por tomar. Se intentaron múltiples formas de corregir esto, hasta que se hizo obvio el fracaso en incorporarlo y últimamente fue desechado. Por ende, todos los puntos que convergían en este clímax debieron ser subsecuentemente eliminados también: la partida de la hermana, la despedida final en los Diana, el rol de Alex, novio de Alisa; la subtrama de la infidelidad de la madre, todos aquellos ítems que parecían clave en el guión fueron cayendo poco a poco como fichas de dominó, dejando al

desnudo la historia central del niño, su encuentro con el celular, y el descubrimiento de la persona que está detrás de él.

La partida de la hermana era un punto particularmente conflictivo, pues representaba el quiebre absoluto de la familia, un tema que desde el principio considerábamos medular. Esto terminó apareciendo en la película de formas mucho más sutiles y subyacentes, optando por potenciar la inestabilidad de la familia mediante el sonido y la voz en off, y la construcción del espacio privado e inviolable de René, que lo lleva a encontrar en el celular un escape hacia una relación que, dentro de su calidad efímera, tiene un mayor impacto en él y su desarrollo moral y emocional que la propia familia invisible que lo rodea.

II.

Vivimos un proceso similar –o me gusta verlo como similar- a lo que ocurrió con *Annie Hall* (1977, dir. Woody Allen), donde la película original era casi completamente distinta al producto final – fue replanteada y rearmada en su totalidad en montaje. En *René* ocurrió algo muy parecido, aunque quizá no tan radical: una historia sobre la formación de la moral y sus contradicciones en un contexto familiar terminó siendo un relato intimista sobre la comprensión del otro. Una historia que originalmente constaba de cinco o seis personajes relevantes para la trama terminó reduciéndose a dos, y uno de ellos siendo virtual sólo hasta los últimos minutos. Las implicancias de esta transformación son complejas de analizar, particularmente porque no están exentas de un *mea culpa* que se tomó diez meses en gestar, pero su importancia escapa al orgullo y es necesario problematizar la situación.

La sala de montaje es, en un modo que se subentiende metafórico y figurativo, una sala de torturas. En el armado de la película uno contempla el abanico de posibilidades que se tenían para mejorar una escena y que sin embargo se soslayaron en rodaje, y el enfrentarse a esa impotencia es lo que resulta frustrante. *René* vio cómo su estructura y personajes caían diezmados ante el cedazo inclemente del montaje – cómo instancias y secuencias que parecían tan relevantes en la construcción dramática se desmoronaban en su propio peso ante la inhabilidad de responder la sencilla pregunta, *¿cómo contribuye esto a la historia del niño? Si se hace esta escena*

de esta forma, ¿qué está diciendo? Y aún así, esta impotencia resultó ser la mayor benefactora tanto de la película como de nuestra formación profesional, en parte debido a la sencilla epifanía de que esto pasa en todos los procesos. Pasará siempre. Y lo que se aprende en la práctica, con los años, es a ir minimizando los tropiezos mediante el entrenamiento de la mirada – el formularse insistentemente el manojito de preguntas clave que definirán el armado definitivo de la película en el montaje desde mucho antes que éste comience.

Bajo esta perspectiva, me parece sabio afirmar que *René* no es la historia de un fracaso, es la historia de un cambio. A través de procesos que en su momento parecieron pérdidas, esta pequeña película terminó siendo exactamente lo que queríamos en un principio: un relato sencillo, cercano, que evocara emociones y ánimos y se distinguiera de la producción regular de la escuela con un sello distintivo pero carente de pomposidades.

I. **Cine Chileno o: Cómo Aprendí a No Preocuparme y Amar al Público**

(Chilean Cinema or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Audience)

por Carlos Ochoa Quezada

“...Así que esto es mucho más un diario de odio que de amor, y si puedo decir algo a favor (...) puedo ser tomado en serio: escribo esto en contra de la parcialidad por ser mi orgullo profesional el preferir la casi-verdad, incluso por sobre la expresión de mi casi-odio.”

- Graham Greene, *“The End of the Affair”*

Introducción

Graham Greene abre este ensayo/confesionario/pseudomemoria por una razón muy particular: la disyuntiva de escribir desde la imparcialidad o derechamente desde el descontento personal. Porque éste es el gentil eufemismo con el que describo mi sentir cuando llega el momento de problematizar el estado actual del cine chileno y, en especial, cómo se augura el cine del futuro en caso de no tomar conciencia al respecto. Y podríamos concluir (pueden; en verdad, es un apelativo al lector) que el descontento aludido no es más que una reacción exagerada, una menstruación metafórica, pero cuando una actitud intrínsecamente desagradable se reproduce exponencialmente, el desagrado y la crítica constructiva tienden a disiparse, y es entonces cuando uno no puede más que dejar salir su humanidad y admitir, chilenamente, que le *sacaron los choros del canasto*.

Este malestar que de antemano declaro ineludible se viene gestando ya desde hace años. Y cabe aclarar, no es un odio hacia el cine chileno en sí; es una molestia globalizada que comprende circunstancias históricas, sociales y culturales que desembocan, finalmente, en que el aparato de producción cinematográfica nacional me cause un rechazo visceral porque, como muchas cosas chilenas, no estaría exento de contradicciones y mediocridades. Ahora, sería poco ético y ortodoxo dejar este malestar sin escrutinio ni análisis por el sencillo hecho que no se puede estructurar una tesis (ni cualquier texto adulto, por lo demás) en base al odio, así que mi trabajo en

adelante será diseccionar la naturaleza de este repudio para cartografiar una aproximación diagnóstica al cine chileno de la última década, y generar una reflexión en torno a los mecanismos que operan en el imaginario cinematográfico nacional – para lograr así obtener, al menos, un mapa que nos permita evaluar cómo sería posible un *otro* cine, un *otro* modo de representarnos.

1.1 Cine de Masas/Cine de Autor

Hace años que el cine chileno está al centro de las discusiones sobre las políticas culturales nacionales, ya sea a favor o en desmedro de éste. Y si bien no se puede negar que la cinematografía chilena de hecho ha “florecido” (en términos cuantitativos), debido en gran parte a la multiplicación de los fondos concursables y hasta cierto grado la democratización de las herramientas de producción, se vuelve innegable también, por otro lado, el notar que una parte no menor de las producciones nacionales no encuentra arraigo en el público local, pero sí posee un cómodo lugar en el extranjero – al menos de un tipo particular de cine. Porque infinitas han sido las discusiones y debates que marcan una profunda escisión entre el ‘cine de masas’ y el ‘cine-arte/de autor’, y la verdad de las cosas no es el propósito de este ensayo el indagar una vez más sobre la tensión superficial de aquellas definiciones; podemos sospechar con una cierta seguridad que en Chile hay dos tipos de cine que se caracterizan por estar en directa oposición con el otro, y que esta realidad es sintomática de hechos subyacentes más complejos que los que nos han hecho creer.

Así, nos enfrentamos a un mapa fílmico que se bifurca entre producciones tremendamente populares a través de los años, pero que caerían en el infortunado esquema del ‘cine de masas/no artístico/sin autor’ (*El Chacotero Sentimental*, *Sexo con Amor*, *Stefan vs. Kramer*, tres de las películas chilenas más exitosas de la memoria reciente), y una seguidilla de filmes de menor factura y mayor *estatus* que alcanzan gran fama internacional en festivales, pero que pasan casi por completo desapercibidos en las salas locales (*La Vida de los Peces*, *Navidad*, *Huacho*, *Turistas*, *El Futuro*, *Ilusiones Ópticas*, *De Jueves a Domingo*, *Bonsái*, *Gloria*); la explicación más próxima, y la que suelen usar los realizadores de la última tanda mencionada, es que en el país no existen políticas claras sobre la equitatividad de pantallas, y que el cine nacional se ve fácilmente opacado frente a la popularidad del cine norteamericano, como si el problema de la baja convocatoria yaciera en factores de tiempo y la asimetría de escala – las películas chilenas no pueden competir con el cine de

Hollywood porque éste, en su calidad de “entretenimiento masivo”, enajenaría al público y lo privaría de un interés (y la capacidad) de posicionarse como público de este cine de la mirada disidente, del cine cuyas preocupaciones son artísticas y no de entretenimiento. Así, su cine florece casi exclusivamente en los festivales ante un público reducido de ‘intereses especiales’ que aprecia la extensión de sus cualidades ‘artísticas’ y la singularidad de su voz narrativa. Nótese cómo siempre se privilegia la noción de ‘arte’ y ‘autor’ en estos casos aislados de producciones menos populares, porque es clave para entender la problemática que acá se esboza.

1.2 Citas memorables

“El cine de festivales es por esencia cine de autor, no cine de entretenimiento. Entonces, este supuesto divorcio no es un problema de los autores, es el problema de una sociedad que tiende al entretenimiento y no a la cultura.”

- Marialy Rivas, cineasta.

“Las películas de arte en general no venden en Chile (...) Falta especialización en los distribuidores, hay poca cultura del público, y en estas salas te mueres de frío.”

- Carlos Hansen, director BF Distribution.

“Es muy difícil que nuestras películas cumplan un ciclo de maduración en salas donde se genere el boca a boca o una asistencia más reposada. El primer fin de semana es asesino con el cine chileno y eso no es culpa de las películas.”

- Constanza Arena, directora ejecutiva Cinema Chile.

“El recurso escaso es la pantalla (...) necesitamos más pantallas grandes (salas propias o un “new deal” con los exhibidores) y pantalla chica (un canal de TV propio o un “new deal” con canales). No considero que haya un ‘divorcio de la sensibilidad’. Apelar a que los directores le den al público ‘lo que este quiere ver’ es trasladar la nefasta lógica del rating televisivo a las salas. Justamente, la virtud del cine como contenido y como producto es que tiene autores”

- Bruno Bettati, director FICV.

“Creo que es bueno abrirse a más tipos de cine, no solo en cuanto a temáticas, sino que también a un tipo de cine menos tradicional en su forma, con nuevas maneras de narrar y de reflexionar. A mí lo que me interesa es hacer películas que siento urgentes, por lo que el cine que me llama la atención es el que surge de una necesidad, de cierta honestidad del director. Además, esta generación está más enfocada en lo personal, en cosas más mínimas, alejadas de una época política. Sin embargo, para mí el cine siempre es político, porque es una manera particular de ver el mundo que se hace pública, y que tiene la intención de cambiar algo, de generar una reflexión. Si no, al menos para mí, no tiene sentido hacer películas.”

- Dominga Sotomayor, cineasta.

El factor común entre las opiniones de los anteriormente citados es el situar el problema de audiencia del cine chileno en las deficiencias de marketing y exhibición y en una *mala educación* cinematográfica del público, aquél que se encontraría algo así como *enajenado* por una compleja red de problemas culturales en los que el cine norteamericano jugaría un papel crucial; el cine de autor sería entonces la superficie sobre la que se vierten y validan las visiones de este campo de cineastas (la camada más importante, Alicia Scherson, Cristián Jiménez, Sebastián Lelio, Alejandro Fernández, Marialy Rivas, Dominga Sotomayor, Matías Bize), visiones que, como nos permitimos deducir, no se comprometen con una lógica comercial sino con la expresión y el posicionamiento de su punto de vista particular.

Como tal, quienes critiquen este cine bajo el argumento de su incapacidad de convocar público, estarían promoviendo un cine sin autor, carente de una reflexión pertinente y una mirada sobre la cual se desarrolle una visión de la realidad. El público quedaría, bajo esta óptica y de forma deductiva, relegado a un papel circunstancial – lo que primaría es la mirada de este autor, porque el público general *ha probado no estar capacitado* para conectar con dicha visión. ¿Qué más le queda a los realizadores entonces, en circunstancias tales como el abandono del público, que volcarse hacia *otras* audiencias, situadas en otras esferas o modalidades de exhibición más exclusivas, o simplemente renegar del rol del público y usar el cine como medio de expresión autárquica?

Hasta ahora se habla de un cine cuya devoción primordial no es la apelación sino la existencia autosuficiente, el análisis crítico y un recibimiento que se beneficiaría más

por la premiación más que por la masividad de su alcance; una existencia donde se exalta la figura de un autor que dota a su cine de una estética singular e irrepetible, una mirada que examina la realidad desde un punto de vista promovido como decidor e íntegro que estaría en pugna con las producciones populares, más arraigadas en una lógica televisiva de demanda y consumo que en la actividad artística. Éste es el hipotético cine de autor que se promueve con ahínco y que enorgullece a académicos, realizadores, ministros, a todos menos aquella entidad que ha sido relegada al plano del cruce de brazos y erguimiento de hombros: la audiencia.

1.3 ¿Y dónde está el público? O: ¿Y dónde está el cineasta?

Aunque el cine popular/'no artístico' no es más representativo de Chile que el 'cine de autor', el aparente desarraigo de éste último respecto a su diálogo con la audiencia deja de manifiesto un problema no menor que es al que se refiere el primer malestar aludido al inicio de este trabajo. ¿Es realmente el conflicto el que el público ha abandonado al cine chileno? ¿Por qué no es posible imaginar un espacio hipotético en que no somos nosotros (como espectadores) los que abandonamos al cine, sino el cine a nosotros? ¿Y por extensión, los realizadores?

Partamos con el extracto de una entrevista a la más reciente ganadora del FICV 2012, Dominga Sotomayor (*De Jueves a Domingo*):

(Sobre su visión del cine latinoamericano): “Pienso que las barreras entre los países se están borrando. El cine es lo menos nacionalista que hay. Hay muchas cosas interesantes en Latinoamérica, hay directores que admiro en cada país y tenemos conexiones personales y cinematográficas, pero no territoriales. Entre más personal y menos político se ha vuelto el cine, se han ido creando diálogos más trascendentales. Y conceptos como cine chileno, cine latino o cine de mujeres, para mí al menos, no tienen mucha relevancia.”

Primero, instalar una sospecha al momento en que Domínguez sugiere que las barreras entre países se están borrando. Esto en primera instancia puede parecer una instancia de unificación, de glorificación de multiculturalismo, pero que todas nuestras películas se viesan iguales, ¿no sería también sospechoso y sintomático de sociedades que han llegado al consenso de representarse de un mismo modo cuando en verdad las circunstancias históricas, culturales y políticas particulares que nos

separan nos ubican de hecho en distancias representacionales importantes? ¿Por qué habríamos de encontrar correspondencia en los modos de vernos a nosotros mismos con la de Brasil, o Argentina, o Colombia, siendo que fácticamente operamos bajo realidades distintas, obviamente con problemáticas trascendentales, pero sin embargo disímiles?

La visión de Domínguez respecto a la escisión entre cine “político” y cine “personal y trascendental” es difícilmente única. Si tomamos una muestra reciente de películas realizadas por las promesas actuales del cine de autor chileno (los ya mencionados con anterioridad), nos encontramos con una realidad poblada de similitudes lingüísticas e ideológicas que delatan conexiones múltiples entre autores que se dicen diferentes. La gran mayoría son cintas que se construyen en torno a historias intimistas, contemplativas, silenciosas, con preocupaciones formales y en un grado no menor, autobiográficas. Son películas cuyos autores afirman se sostienen en base a exploraciones de conflictos mínimos, mayormente recuerdos o eventos personales, que buscan reflejar realidades alternativas, a veces con la ambición de hablar de una realidad social, otras autocontenidas en la singularidad de sus tópicos. Historias de desencuentros, de creatividades frustradas, de romances que develan incapacidades emocionales, y así en adelante.

Se ha construido así la imagen de un Chile oprimido por el descontento, por la inercia, por el dolor de la indecisión y el sentimiento de vacío. *Turistas* (Scherson, 2009) es sobre una mujer que, a través de un paseo con su marido y el encuentro con personajes bizarros, intenta reencontrarse consigo luego de un intenso episodio de discordia en su matrimonio. *Joven y Alocada* (Rivas, 2012), basada en el blog de una adolescente conflictuada por su familia evangélica y su sexualidad, es el admitido relato de una protagonista que no cambia en su viaje y se enfrenta a sus propias contradicciones y el peso de su inacción. *De Jueves a Domingo* es sobre el último viaje familiar de un grupo donde sus padres están al borde del divorcio, contado (pendularmente) desde la hija mayor, y apoyado ampliamente en el registro de los paisajes y el viaje mismo.

Así, tenemos personajes que divagan en dilemas de soledad y la falta de propósito, la contradicción interna y la incomprensión (especialmente Scherson, Jiménez y Rivas), muchas veces utilizando arquetipos de personajes extravagantes extraídos de imaginarios extranjeros (muy notorio con la constante fascinación de Jiménez por la

estética de Wes Anderson (*The Royal Tenenbaums*), por ejemplo, visible en las opciones de cámara y montaje de *Bonsái*). Y siempre hay un fuerte acento en un tratamiento que privilegia artilugios formales ornamentales (uso de gráficas en Scherson y Rivas, estilo de cámara en Jiménez y Sotomayor) que pueden a veces encontrarse en discordia con el tratamiento del resto de la película (gráfica de la señal de teléfono celular en una esquina del encuadre en *Turistas*).

Pero más interesantes de examinar son los residuos de cosmovisión que entregan estas cintas; no sólo la realidad que describen sino la que permite realizar un proceso a la inversa respecto al mundo del que hablan sus principales realizadores. Al visionar estas cintas, y tomando en cuenta la pregunta ya no por el abandono del público sino el del autor, surge la pregunta por el quién se está representando a sí en pantalla cuando el público no responde. ¿No será posible también que el ejercicio cinematográfico común a estas producciones revele quiénes son los que manejan los medios y qué realidades se muestran o no, y en esa apropiación del discurso subyace una confiscación de otras representaciones posibles? ¿Y si las representaciones que de nuestra sociedad hacen los realizadores no se corresponden con la del público al que estarían representando?

El conjunto deja entrever una visión admitidamente apolítica (aunque me atrevo a discrepar con esto; es profundamente política, pero de un modo no visible en una primera revisión) y abocada en la exploración de valores intimistas; son defensas constantes ante la importancia de lo más recludamente propio, el conflicto individual de una clase particular movida por un sistema de creencias y prácticas que se deducen como aisladas, como carentes de un contexto que circuncide sus conflictos.

Si bien hasta ahora se esboza la idea de que el divorcio del realizador con el público se ubicaría en las circunstancias materiales de producción (el manejo y confiscación de los medios de una clase particular, y por tanto la repetición del discurso particular de una clase que se representa a sí misma y no a otras posibilidades, incluso representando a otras desde sí misma), el problema no puede sólo reducirse a eso. Da la impresión de que, cuando los cineastas y afiliados a la maquinaria productiva cinematográfica echan el peso de la escasa convocatoria nacional a la *mala educación* del público, están admitiendo que: primero, producen un tipo de cine que remite a una serie de herramientas especializadas para su decodificación y comprensión, un cine cuyas preocupaciones formales y diálogos intertextuales exige algo así como un

conocimiento alternativo para acceder a la comprensión de su obra y que ésta, por tanto, estaría siendo facilitada sólo para la comprensión del segmento de la población equipada con este conocimiento – en otras palabras, un cine que exige para sí la compañía de un manual de instrucciones que lo traduzca para las mayorías. Y segundo, ligado a este punto previo, la convicción implícita de que el cineasta estaría en una posición superior en la jerarquía del conocimiento por manejar estas herramientas, y que incluso podría estar en facultad de *enseñarle* al público no sólo los modos para decodificar su propio arte, sino que por esta forma, la validez de las representaciones que de ellos hace el cineasta mismo.

¿Pero no portaría un importante nivel de violencia simbólica hacia el espectador que el cineasta pudiese instalar su particular representación de la realidad y promoverla como una imagen-país cuando es sólo eso, la materialización de su propio estar en el mundo y como tal una expresión acorralada y miope? Y más gravemente aún, ¿no supone una cierta soberbia el que como cineastas podamos atribuirnos el poder de decir que nuestras representaciones no constituyen el factor vital del diálogo cine-audiencia, porque el público no está capacitado para entenderlas? ¿No es violencia decirle a alguien que si no está de acuerdo con la representación que de él hago en mi cine no es porque mi visión sea limitada o incluso equivocada, sino porque es él el que se encuentra enajenado por su falta de educación y cultura?

Y si bien acá los factores de marketing y cuotas de pantalla juegan un papel importante y ya reconocido, hay un problema de mayor complejidad que debe ser puesto en discusión. Me atrevo a aproximarme a la posibilidad de que en realidad este desplazamiento de responsabilidad, este “lavado de manos” de los realizadores, ocurra porque en verdad el cineasta teme la posibilidad de que el público invalide y castigue su visión con la ausencia, y el tema de su educación sea la fachada con la que se encubre la incapacidad del realizador de salir de su lugar de comodidad; este miedo ha sido convertido en la apatía de admitir el divorcio del público culpándolo a éste del quiebre, y refugiándose en instancias que sabe le son favorables: festivales, premiaciones, públicos especializados, todos lugares en que se encontrará con la aprobación de su visión por ser ésta la expresión de su lugar individual más que por el peso real de su obra cuando se la ubique en el contexto en que se produjo. Diciéndolo fría y coloquialmente, sería un poco bastante como el acto infantil de culpar al otro por la negativa a admitir los errores propios.

En esta exploración de temáticas intimistas que le son propias a la clase que domina los medios de producción cinematográficos, se genera entonces una crisis de representación. Y no es que las películas siempre deban tener la ambición de hablar de todo el mundo – sólo sería peor que la clase burguesa teorizara sobre conflictos de la clase media y baja con una honestidad y propiedad cuestionables-, sino que son incapaces de problematizarse a sí mismas. Está claro que el cine actual deja en evidencia la existencia de un sujeto hastiado por su propia inacción, agobiado por la pérdida de su sentido, pero cuando el síntoma ya ha sido repetido cuantiosamente, ¿dónde está la respuesta a ese síntoma? ¿Por qué esta fascinación con el cine que niega la acción, que niega el movimiento, y se contenta sólo con expresar el descontento, si el movimiento es el principio fundamental de la acción, y la acción el principio fundamental de la narración? El cine no debería ser una ventana de noticias ni un resumen del estado-país, pero debería al menos poder problematizarse desde y hacia la sociedad en que nace, por ser un arte de masas, se lo quiera admitir o no. Y lo que hace este cine de la inacción es intentar hallar y validar en la inacción una fuerza política; intenta hacer de la intimidad fragmentada el síntoma transversal de una sociedad que no responde ante las representaciones que de ella se hacen porque, estadísticamente, prefiere buscar en otras imágenes, en lugares completamente ajenos, su lugar propio, porque el más cercano se lo niega.

Me parece entonces que formular interrogantes respecto al escaso público que convoca este cine es, a lo menos, poco riguroso cuando se analiza la situación bajo un prisma que no se cierre ante la posibilidad de los errores propios. Sospechamos entonces que este cine personal y minimalista caería en un territorio gris respecto a su vocación real como obra artística, porque sus intenciones de planta no son llegar a conmover a un público común sino meramente a quienes compartan su visión de mundo y aquellos que tengan la facultad de premiar dichas visiones. ¿Qué significaría entonces que el cineasta abandonara al público? ¿Se vuelve el ejercicio artístico entonces una actividad autárquica independiente de la significación que de ella puedan hacer las audiencias, porque no ha sido posible el diálogo con éstas? Y de ser así, y nuestras obras ya no están sujetas a la recepción y existen por el puro valor propio de su materialización en tanto que obra, ¿qué dice eso de nuestra ética como realizadores, como artistas? Así, si el cine se volvió algo que casi se hace a escondidas de la gente, como una instancia hecha por y para círculos exclusivos que comparten sus propias experiencias filmadas y se premian a sí mismos en base a

critérios autogenerados – ¿por qué hacemos lo que hacemos, para quién es realmente nuestra obra si se vuelve independiente de su recepción por otros que no sean nuestros pares?

II. El cine (y el arte) sin ética

En el marco del cuestionamiento mayor por el lugar de la ética en el cine, y el arte en general, la segunda parte del presente texto intenta dilucidar las conexiones y desarraigos entre la dimensión política y ética del arte para llegar a comprender, someramente por lo demás, el por qué ocurriría esta desvinculación, y especialmente, por qué es problemática. Dicho cuestionamiento se funda entonces en un breve tránsito por el concepto de ética y su lugar dentro del oficio artístico.

2.1 Ética y Política en el Arte

Hemos de entender el concepto *ética* respetando cuidadosamente su etimología – es decir, entendiendo que dicho concepto se ciñe de ‘*êthos*’, que se refiere a ‘carácter’, y no a ‘*ethos*’, referido a la costumbre, que es también donde coincide ‘*mos*, *moris*’, desde donde nace ‘*moral*’. Dicha distinción nos sirve para el propósito de entender que, bajo la mirada helénica en la que se funda el concepto, la ética estaría asociada a un sustrato activo y permanente asociado a un bien, y no sólo a *un* bien sino al Bien transversal (noción rectora en los griegos, aspiración y fundamentación de su estar en el mundo), en contraposición a un sistema moral compuesto de conductas adquiridas que puede ir variando según el contexto histórico y geográfico.

Ligado al concepto de *ética* y *Bien* está su dimensión política en tanto que éstos están en relación con el ser *ciudadano*. Y colgándonos del ser *ciudadano*, definiríamos para propósitos del presente ensayo a la política como la organización que una sociedad compuesta por hombres libres realiza de su estar en comunidad, procurando como tal el bien común que comprenda sus dimensiones materiales e intelectuales. Ambos conceptos no existen independientes a la noción de sociedad, porque suponen actividades, organizaciones y juicios emitidos en torno a acciones que se realizan en función de un *otro* con el que estamos en permanente diálogo y relación.

Así que vemos que no sólo el arte (la *techné*) se reviste de estas dimensiones éticas y políticas, sino también la educación y todas las otras esferas materiales de la vida; el arte entra en diálogo con la ciudad misma al estar éste circunscrito dentro del marco de

un embellecimiento que sirva un propósito comunitario, de bien común; el artista está volcado hacia la ciudadanía. Entendiéndolo desde una perspectiva mítica y metafórica, “...así como el don de Prometeo [el fuego], el saber técnico, sólo pertenece a los especialistas, Zeus infundió el sentido del derecho y de la ley a todos los hombres, puesto que, sin él, el estado no podría subsistir”.⁵⁴

A tal nivel comprendían los griegos la vocación política de su quehacer que no establecen diferencia alguna entre las “*bellas artes*” y la artesanía –ambas *techné*–, equiparando actividades aparentemente tan disímiles como la elaboración de una tragedia y la zapatería. A la luz de esta escena me permito aventurar la conclusión de que estaríamos frente a una definición de artista/artesano como una profesión; una que, en tanto que tal, se compone de un saber técnico (un saber *especializado* según Jaeger, que por tanto parte desde una base *perfeccionable*) y una praxis, y como profesión, comporta también una *ética profesional*. Allí donde hemos comprendido ya lo que supone tener en cuenta una dimensión ética del quehacer, es posible sugerir que el artista, en tanto profesional que está sujeto a dicha ética, deriva en su obra o trabajo aquello que existe en función de un bien común.

III. Benjamin, la reproductibilidad técnica y *l’art pour l’art*

Walter Benjamin, en su ensayo seminal *La Obra de Arte en la Época de su Reproductibilidad Técnica* (1936), sugiere una serie de puntos pertinentes para ayudar a dilucidar el por qué hoy en día estaríamos viviendo en una virtual oposición directa a los modos de la estética griega, aquella en que ya dejamos de manifiesto existía una correspondencia entre la obra de arte y una función política, ética, por fuera de ella.

Benjamin, a través de su definición de la unicidad de la obra (el *aura*) como el *aquí y el ahora* que le confieren un propósito, entiende que a partir de la concepción primera del arte en tanto que actividad ritual, cultural, la representación es una actividad colectiva, de ahí política. Un ritual exige la participación de una comunidad (sean éstas del volumen que sean, como cuando Benjamin describe el último aliento ritual en la fotografía de los retratos con los que invocamos el recuerdo de seres queridos, dentro de un contexto familiar que también constituye una pequeña comunidad), y las

⁵⁴ JAEGER, Werner. *Paideia: los ideales de la cultura griega*, pág. 274. Traducción de Joaquín Xirau y Wenceslao Roces. Fondo de Cultura Económica, México. 1957.

representaciones artísticas que surgen a raíz de la estructura ritualística, a través de procesos históricos que pasan de rituales literales a metafóricos, responden a la necesidad de continuar una tradición. *“La índole original del ensamblamiento de la obra de arte en el contexto de la tradición encontró su expresión en el culto. Las obras artísticas más antiguas sabemos que surgieron al servicio de un ritual primero mágico, luego religioso. Es de decisiva importancia que el modo aurático de existencia de la obra de arte jamás se desligue de la función ritual. Con otras palabras: el valor único de la auténtica obra artística se funda en el ritual en el que tuvo su primer y original valor útil.”*⁵⁵

Cuando la revolución industrial trae consigo y consolida los nuevos modos masivos de reproductibilidad técnica de las obras artísticas, Benjamin advierte que la obra de arte estaría siendo despojada de su *aura*, su particularidad espaciotemporal de utilidad – confiriéndole un valor exhibitivo que estaría en detrimento o directo reemplazo de su valor cultural. Allí donde la obra de arte pierde su *aquí y ahora*, es decir su propósito original *ritualístico*, comunitario, y se reproduce en pos de su masificación con fines exhibitivos que hallan su lugar en la comodidad y particularidad de nuestros hogares, es donde Benjamin identifica la ocurrencia de una *teología del arte*: cuando el arte se halla ante la amenaza de su infinita reproductibilidad y la pérdida de su valor cultural, reacciona instaurando la consigna de *l’art pour l’art*, el arte por el arte, donde la creación sería una actividad autocontenida que no responde a cánones ni exigencias sociales, didácticas ni morales y por tanto estaría algo así como defendiéndose, en tanto que autosuficiente, del yugo de las reproducciones que minan su suelo aurático y le exigen comportar una ética y una politicidad. Por ello es una teología – el arte se convierte en su propio objeto de culto, autotélico (siguiendo el *telos* griego, una aspiración que sale de sí, un fin).

Pronto surgen resistencias a los postulados de dicha consigna. George Sand escribe que *“el artista tiene el deber de encontrar una expresión adecuada con el fin de transmitirla a la mayor cantidad de almas posible”*.⁵⁶ El mismo Benjamin advierte, en el epílogo de *La Obra de Arte...*, que *l’art pour l’art* sería algo así como la realización de

⁵⁵ BENJAMIN, Walter. *La Obra de Arte en la Época de su Reproductibilidad Técnica*. Capítulo 4. Traducción de Jesús Aguirre. Ed. Taurus, Madrid 1973.

⁵⁶ SAND, George. *Cartas de George Sand*. 1872

la promesa fascista en la que el goce estético deriva de la propia autodestrucción (allí donde se proclama la *belleza de la guerra*, la estetización de la política), de la alteración de la percepción sensorial por parte de la introducción y consolidación de la técnica, allí donde ésta ha modificado a tal grado la relación entre la obra de arte y el público, y los modos de concebirse de cada uno, que respuestas como la degradación material y sistemática que propondría el dadaísmo se vuelven no sólo posibles, sino reales. En ese ensimismamiento radicaría un primer síntoma de pérdida.

Allí donde Benjamin sugiere que los procesos históricos y la introducción de nuevas tecnologías de producción material y reproducción alteran el modo en que el arte se concibe a sí mismo, y no sólo a sí, sino que modifica las estructuras de percepción sensorial en general, se dibuja un panorama más complejo en tanto que nos adentramos hacia los modos en que se organiza la percepción, la sensibilidad y el imaginario individual y social y, el artista, como sujeto inscrito *en* la sociedad y no por sobre ella (como profesional en función de un bien común), estaría en particular correspondencia con dichos modos de modificación de la sensibilidad.

IV. Rancière, Eagleton y la *repartición de lo sensible*

La introducción de nuevas tecnologías de producción no ocurre sólo a nivel del arte, está de más notarlo. La tecnificación de la producción deviene en la consecuente propiedad de los medios para lograrla – de ahí el concepto de *burguesía*, que es la clase social que dispone de los medios, y en tanto propiedad, exige el panorama en el que hay quienes tienen acceso a los medios y otros que no. Los modos de producción comportan políticamente una jerarquía que estratificaría el orden de la producción material y discursiva y como tal, componen a grandes y aún muy difusos rasgos lo que Jacques Rancière denomina la “repartición de lo sensible”: *“una división de lo sensible fija al mismo tiempo un común repartido y unas partes exclusivas. Este reparto de partes y lugares se basa en una división de los espacios, los tiempos y las formas de actividad que determina la manera misma en que un común se presta a participación y unos y otros participan de esta división (...) La división de lo sensible muestra quién puede tomar parte en lo común en función de lo que hace, del tiempo y el espacio en los que se ejerce dicha actividad”*.⁵⁷

⁵⁷ RANCIERE; Jacques. *La división de lo Sensible. Estética y política*. Traducción de Antonio Fernández Lera. 2009.

Esta división de lo sensible se referiría al momento en que la política se estetiza, y como tal, trae consigo la realización cotidiana y material de una ideología dominante. Las formas de la producción, y del propio vivir, se ven modificadas y reordenadas allí donde responden a los intereses de una clase particular que dictamina el quién puede decir, cómo y por qué medio. Le confiere a la sociedad la imagen de una falsa comunidad con la cual identificarse, acorde al modelo preestablecido de un orden que, mediante la estetización de la política, buscaría legitimarse como ley y mito fundacional. Bajo el entendimiento de Terry Eagleton: *“Entre una ley que el sujeto realmente se da a sí mismo, de una manera radicalmente democrática, y un decreto que continúa descendiendo de las alturas, pero que el sujeto ahora «autentifica», hay mundos políticamente diferentes. El libre consentimiento puede ser entonces la antítesis del poder opresivo, o una forma seductiva de connivencia con él (...) El poder desplaza su ubicación desde las instituciones centralizadas hasta las profundidades silenciosas e invisibles del mismo sujeto; pero este movimiento es también parte de una profunda emancipación política en la que la libertad y la compasión, la imaginación y los afectos físicos se esfuerzan por hacerse oír dentro del discurso de un racionalismo represivo.”*⁵⁸

V. Reflexiones y Conclusiones

¿Qué cabida tiene el artista y la obra de arte dentro de este escenario donde la producción material y discursiva es atravesada por una ley estética que consolida desde dentro del sujeto los intereses de una clase particular? Ciñéndonos de un concepto que ha rondado todo el presente trabajo, volvamos a la noción de comunidad, del otro, y más específicamente, el público. Allí donde la tecnificación y la *especialización*, bajo este contexto de una sensibilidad que ha sido repartida acorde a un orden, crea ingenieros que se proyectan en torno a la promesa del capital de la realización personal (“el éxito es alcanzable para cualquiera, pero no para todos”), conforma una imagen de comunidad disuelta, porque en sí ya *no existiría* una comunidad. El arte que promueve este nuevo régimen de lo sensible estaría demarcado por aquellos parámetros que se atengan a la expresión de su propia

⁵⁸ EAGLETON, Terry. *La Estética como Ideología*. Pág. 82. Traducción de Germán Cano y Jorge Cano. Editorial Trotta, 2006.

ideología, es decir, que respondan a la representación de una idea de “nosotros” sujeta a su escrutinio y juicio y no a la ya fragmentada noción de comunidad real.

¿Es posible hablar entonces de una ética en el arte, si éste se ha volcado desde sus primigenios intereses políticos, de bien comunitario, a estar al servicio de la visibilización y consolidación/legitimación de un régimen; y en que en dicho régimen se promueva y glorifique además la figura del individuo y su subjetividad como caracteres fundacionales de la vida en sociedad? Por eso ya no resultaría sorprendente el hecho que el artista contemporáneo, en contraposición al clásico, no sienta la necesidad de dotar a su obra de dimensiones didácticas, útiles ni éticas (de nuevo, *l'art pour l'art*) - ¿qué responsabilidad tiene para con una comunidad si ésta se ha desintegrado? El artista asistiría hoy a la promoción de su propia subjetividad por sobre el valor político y ético de su obra, allí donde el *valor político* es ahora regulado por instancias tales como los fondos públicos que hacen descansar la nueva ética artística en aquello que no altere el orden impuesto.

De dicho axioma (“el arte no debe ofender a nadie, no debe alterar el orden establecido”) podríamos desprender la noción de que el arte es sólo aquello que busque, desde una idea unidimensional de *belleza*, sólo el contentar a todos quienes la ven. ¿Dónde estaría entonces la verdadera vocación ética y política en aquello que no busca problematizar nada, en aquello que busca la mera aprobación como si de una lámpara de escritorio se tratase? Esto hace pensar que el arte y la belleza están en oposición al horror, a la fealdad, a lo que genere descontento, o siquiera, en el escenario del cine chileno de la actualidad y como veíamos anteriormente, al principio de la acción, siendo que tanto la belleza como el horror son respuestas sensoriales, por ende experiencias estéticas; lo contrario de la belleza no es el horror, sino la anestesia, aquello que no nos provoca nada. Y en esto, me atrevo a sugerir, estarían cayendo muchos artistas contemporáneos que son incapaces de posicionarse en otro lugar que no sea el propio para llevar a cabo el acto de la creación artística; en tanto que hurguen dentro de una actividad ahora autárquica y autotélica para expresar sus yos particulares en cuyo centro descansa la repartición de lo sensible de un orden particular, serán incapaces de volver a establecer el puente entre la obra de arte y el público, porque el público ya no sería relevante, no tendría lugar dentro de la espiral del arte que se satisface a sí mismo. El lector, el espectador, el oyente, serían ahora circunstanciales y secundarios, porque los diálogos *políticos* que tienen lugar ahora en

el arte serían entre los mismos artistas y sus obras, y ya no con aquellos que deberían ser sus destinatarios.

¿Por qué hemos dejado de lado la conciencia de que el arte sería un oficio, una profesión, y no una *teología*, y que como tal, comportaría una ética que nos pone en relación de bien los unos con los otros, un bien caracterizado no sólo por el embellecimiento de espacios comunes materiales y simbólicos, sino también por la crítica constructiva de aquello que como sociedad nos acontece? ¿Es posible que de verdad, dos mil años y más de historia nos separen tanto de una estética que nos pone al servicio del otro no por obligación de una costumbre, sino por el carácter de una ética transversal constructiva? Ante la triste distancia que ahora nos separa los unos de los otros, no queda más que reflexionar sobre el cómo podríamos, de algún modo, reconstruir el puente que sería aquél arte, aquella estética, que recuerda su vocación política y ya no nos vuelca hacia el ensalzamiento de un yo encadenado a la sensibilidad reordenada de un régimen dominante.

Y por supuesto que con esto nos referimos al complejo escenario que instaló el reordenamiento multidimensional del régimen militar en Chile; el modo en que éste se legitimó llevando a cabo cambios a niveles no sólo materiales, sino simbólicos, y con estos cambios simbólicos, se reintroduce nuevamente en cambios materiales – al instalarse como mito fundacional, al repartir las imágenes que de sí creó, reconfiguró el imaginario colectivo de modo tal que llegó a afectar el mismo modo de vida, la misma cotidianidad, llevando el campo de la producción simbólica (y a sus productores, por lo demás) a un delicado terreno de reproducción de los mecanismos intencionados del régimen.

¿No habrá influenciado este escenario a la camada de realizadores que de él emergieron? Hablando de un cine que refleja la ruptura de la comunidad y el refugio en los espacios más íntimos, más aparentemente despolitizados y ensalzantes de la cotidianidad y el hastío y vacío que supone en el individuo, ¿no estaría éste en cierta correspondencia con lo que el régimen se proponía en su legitimación? ¿No quería éste que dejásemos de hablar de lo que nos atañe como comunidad (porque como tal estaríamos *politizados*), y nos volcásemos al espacio individual, aquél que supuestamente sería *apolítico*? Por ello la sospecha sobre la cualidad apolítica de este cine que claman sus realizadores – cuando Dominga Sotomayor y Marialy Rivas y otros afirman optimistamente que el cine actual está alejado de la política, estarían de

hecho afirmando fuertemente lo contrario: estas películas son fuertemente políticas, en el sentido de que reafirman y reproducen, y legitiman, la promesa original de un régimen sobre la disolución de la comunidad, de la desaparición de un *nosotros* ahora débilmente sugerido casi por accidente, casi por oposición a la realidad abrumadora de personajes que deambulan por el paisaje desértico de sus subjetividades conflictuadas.

Y en este ámbito en que nos abruman las representaciones de una comunidad que nos habla con la ilusión de propiedad, con la fantasía de un retrato justo que es en verdad el reflejo de una clase social que se mira a sí misma, ¿es posible imaginarnos un cine que hable de otras realidades? ¿Otros sujetos que no compartan los códigos bajo los cuales se los representa usualmente, o derechamente sujetos que nunca han sido representados? ¿Cómo sería este cine? Y más interesantemente, ¿lograría éste encontrar un modo de reconstruir el vínculo con el público allí donde, como obra de arte, recuerda su dimensión ética y política como algo que debiese existir por fuera de sí?

Bibliografía

LETELIER, J., ZUÑIGA, F. *Cine Chileno y su esquivo taquilla: razones de su divorcio del público*. Artículo publicado en *La Tercera*, 22 de julio de 2012.

JAEGER, Werner. *Paideia: los ideales de la cultura griega*. Traducción de Joaquín Xirau y Wenceslao Roces. Fondo de Cultura Económica, México. 1957.

BENJAMIN, Walter. *La Obra de Arte en la Época de su Reproducibilidad Técnica*. Traducción de Jesús Aguirre. Ed. Taurus, Madrid 1973.

SAND, George. *Cartas de George Sand*. 1872

RANCIERE; Jacques. *La división de lo Sensible. Estética y política*. Traducción de Antonio Fernández Lera. 2009.

EAGLETON, Terry. *La Estética como Ideología*. Pág. 82. Traducción de Germán Cano y Jorge Cano. Editorial Trotta, 2006.

Filmografía

Huacho, 2009, dir. Alejandro Fernández

Ilusiones Ópticas, 2009, dir. Cristián Jiménez

Navidad, 2009, dir. Sebastián Lelio

Turistas, 2009, dir. Alicia Scherson

La Vida de los Peces, 2010, dir. Matías Bize

Bonsái, 2011, dir. Cristián Jiménez

De Jueves a Domingo, 2012, dir. Dominga Sotomayor

Joven y Alocada, 2012, dir. Marialy Rivas

Gloria, 2013, dir. Sebastián Lelio

Il Futuro, 2013, dir. Alicia Scherson

ANEXOS

Tratamiento Audiovisual

Tratamiento Fotográfico

El tratamiento de la lucha entre el bien o el mal siempre ha sido trabajado como enfrentamiento de opuestos, dualidad y opuestos complementarios y la lucha entre la luz y la oscuridad, concepto sobre el cual trabajaremos. Para esto el manejo de la luz será utilizado de tres maneras funcionales al relato y que han constituido tres tendencias artísticas a nivel pictórico: El manejo del Claroscuro, el Expresionismo y Naturalismo de los cuales rescataremos solo algunos códigos que serán funcionales a la historia y que no determinarán la película estéticamente por la predominancia de uno de ellos, sino que será una sincrécis de recursos expresivos.

Así el manejo del claroscuro tiene como característica utilizar una sola fuente de luz que ilumina una figura predominante y que deja en sombras el resto del cuadro, para los primeros planos y de mayor contención emocional el claroscuro es la opción expresiva con la que trabajaremos. En relación al expresionismo, las escenas interiores del hogar serán trabajadas de forma intencional, para generar sombras y contrastes donde no podría haber si se iluminara de forma naturalista. René al trabajar con la idea del bien y el mal y para poder expresar el debate interno del niño recurrirá a este recurso para acentuar algunas escenas de importancia narrativa para reforzar el sentido de lo que se está contando.

El tratamiento del hogar y sus interiores será el que tendrá más trabajo a nivel fotográfico, ya que los exteriores serán manejados de manera convencional de forma que se genere un contrapunto entre lo público y lo privado además de dotar a la imagen de naturalidad ya que la fotografía a pesar de ser intencionada (bajo los estilos previamente expuestos) cuando se mezcle con escenas exteriores tiene que lograr parecer “natural” así como la idea de que lo bueno y lo malo se cuele en la cotidianidad. Los tonos que predominaran serán cálidos en la pieza del niño y en los juegos y colores fríos y azulados en el exterior y fuera de la pieza de René, para esto será necesario aplicar un filtro azul. Como referencia cito la película “A los 13”, solamente como referencia visual. La cámara y los movimientos serán trabajados de forma expresiva y coherente con el ritmo interno de la historia y la intención de la realizadora. Los recursos principales serán el Steady Cam y Dolly los cuales cobraran sentido en función de las escenas expresivas del cortometraje. La cámara por tanto es

un elemento narrativo y no de exposición solamente por lo que será trabajada como expresión del estado psicológico del protagonista.

Sonido

Dado que se trata de un cortometraje con cierta vocación naturalista, el sonido directo está pensado como un registro verosímil sin intenciones de romper con la diegésis. Por este motivo, en virtud de conservar la organicidad del espacio desde el momento mismo del registro, se contempla el uso de micrófonos de condensador direccionales en caña, 2 para las escenas de interior con más de 3 personajes y una para las escenas en interior con menos de 3 personajes. En el caso del sonido en exterior, se contempla también el uso de caña, sin embargo, no se descarta la posibilidad de incluir un lavalier en caso que el ambiente de registro lo amerite.

Por otro lado, en términos de construcción sonora -post producción- la propuesta principal está en cómo aportar expresivamente en los momentos de tensión al interior de la conciencia de René. Comprendiendo de antemano que existen dos grandes tipos de paisaje sonoro al interior de la película, un plano literal y un plano expresivo. El primero dice relación con el sonido directo y cómo la espacialidad sonora le entrega identidad a las locaciones de modo que el sonido no sólo es una extensión del relato sino una herramienta de información que contribuye con los conceptos planteados por el filme. De este modo, por ejemplo, tenemos el viaje sonoro que significa para René pasar desde un hogar de clase media que es un espacio barroco, marcado por la intrusión de sonidos ajenos al hogar: micros, perros, en el que René deberá alzar la voz para hacerse oír, hacia una colegio de clase más acomodada, un lugar de silencio pulcro interrumpido sólo por el susurrar de los niños en el recreo y en el cual el ruido excesivo, el griterío, es considerado una falta de educación. El segundo tiene que ver con la construcción de atmósferas sonoras que nos entregan información de tipo emocional, en un estadio menos material que el anterior y que nos permite entender el viaje interior del personaje. Para esto optamos por la hiperbolización de un sonido presente en el plano, esto es, la exacerbación de pequeños sonidos que al hacerse más presentes de lo que están en el plano visual, generan la sensación de extrañeza y desasosiego que permite hacer del malestar de René una cuestión estéticamente más latente.

Finalmente, se utilizará música original pensada para momentos particularmente emotivos.

Propuesta de Arte

Por Geilisa Varas

RENÉ

La historia se basa básicamente en el acontecimiento de revelación de lo bueno y lo malo, que ocurre en la infancia. Es decir la pérdida de la inocencia primera.

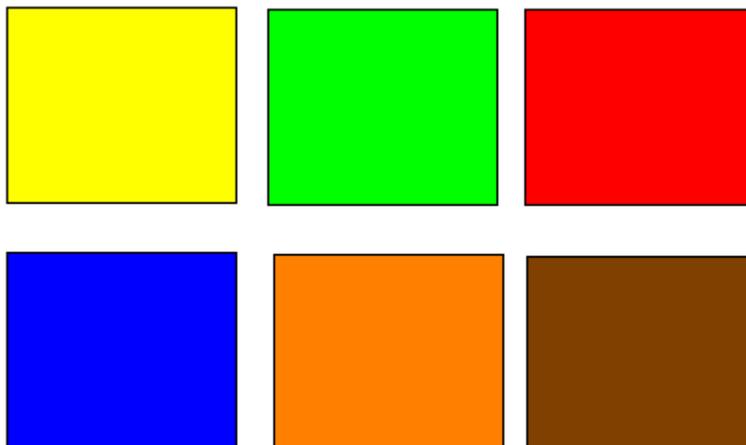
El desafío del departamento de arte es representar visualmente este quiebre de las reglas impuestas por los padres (y la sociedad) con la realidad. Esta realidad se puede develar violentamente, rompiendo un mundo lleno de ingenuidad, como en el caso de Rene.

Por otro lado tenemos un segundo desafío que involucra todo el equipo: Llegar a un nivel de excelencia en la composición audiovisual y el relato cinematográfico simple, que sea capaz de conmover al espectador, no considerándolo como un consumidor, sino como una persona.

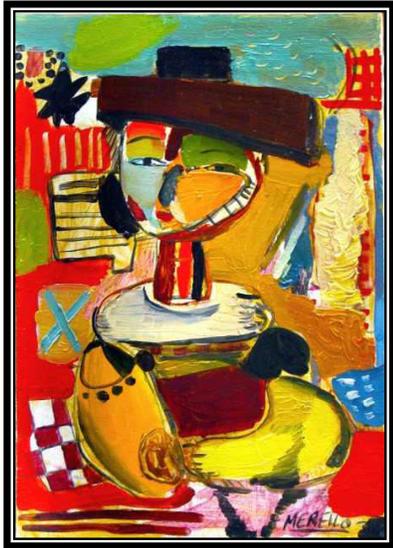
Visualidad

La atmósfera en general es de altos contrastes. Predominan dos tipos de paletas de colores.

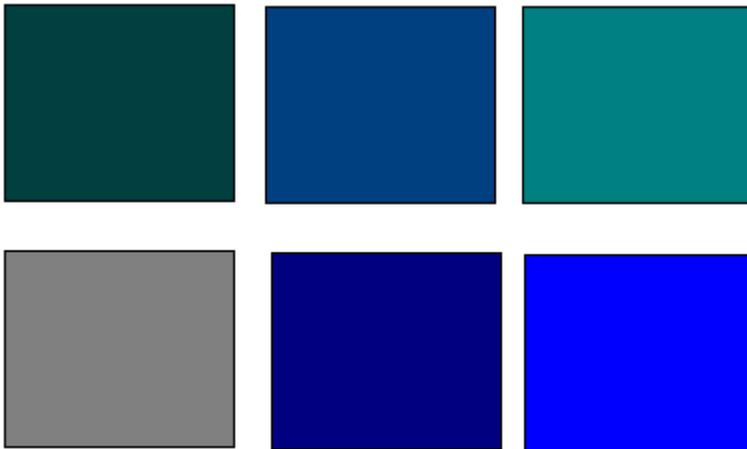
La diferencia de la paleta de colores de ambas atmósferas representa la dualidad moral de Rene. Incluyendo sus emociones y su cambio en el transcurso del relato.



 El mundo interno de René



✚ Mundo padres y externo





Referencia Audiovisual

A los 13 (Thirteen)





locaciones

Casa Santos

- ✚ Habitación Rene: Representa la inocencia de Rene y su mundo interno. Colores vivos e infantiles. Se destacan las decoraciones de “Ben 10”.

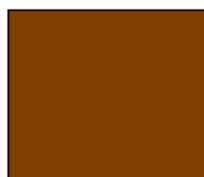




+ Baño



+ Habitación Padres: Habitación simple con colores marrones. No tiene nada que llame la atención.



✚ Puesto de venta de celulares y cargadores



✚ Puesto de venta de decoración de fiestas de cumpleaños



Juegos Diana: Espacio de juegos infantiles. Ubicado en San Diego 438 Santiago.



Colegio



Locación propuesta: Colegio Maria Auxiliadora

- ✚ Sala de clases
- ✚ Patio
- ✚ Salida

Descripción de Personajes

René:

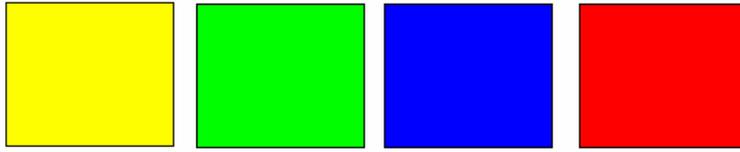
Es un chico de 10 años de edad, creativo, alegre, un poco mimado y listo. Es aparentemente un poco callado, eso no quiere decir que es tímido y/ o que tenga dificultades para comunicarse con personas. Ama su hermana, ya que es su fuente de amor “maternal” y representa una imagen de perfección, cariño y protección.

Le gusta los dibujos animados del canal extranjero Cartoon Network, su serie favorita es Ben 10.

Aspecto físico: Delgado, de tez blanca y rostro amigable e inocente. Ojos oscuros y cabello corto castaño oscuro.

Vestimenta: Polerones tipo canguro- grandes bolsillos en la parte delantera- , poleras de manga larga y manga corta. Colores amarillos, verde, azul, rojo.

Pantalones de tela café y jean azules.

**Alisa:**

Joven de 16 años y hermana mayor de René. Inteligente, lista y mayoritariamente madura según su edad. Evita problemas con su familia, pero es capaz de enfrentarse a ellos si los problemas son mayores y afecten emocionalmente a René. Ama a su hermano como si fuera su madre y siempre lo protege.

Su estilo personal es alternativo, representando visualmente sus inquietudes y formas de enfrentar la vida.

Aspecto Físico: Delgada, tez blanca. Ojos oscuros y cabello castaño

Vestimenta/maquillaje: Ropa holgada, camisas de franela, jean apretados oscuros, zapatilla de caña. / Maquillaje simple; ojos delineados negro.

Alex (17)

Pololo de Alisa, prefiere educarse por si solo leyendo libros de autores y/o temas intelectuales. Le gusta el Ska y rock chileno alternativo.

Aspecto físico: Alto, de contextura media. Tez morena, ojos y cabello oscuros.

Vestimenta: Poleras y polerones negros y gris, camisas oscuras, jeans negros y zapatillas de caña.

Maria (38):

Asesora del hogar, es sumisa y lucha por darle a su hijo una vida alegre. Tiene doble estándar, por un lado es una buena madre y por el otro una mujer cansada de la vida cotidiana y un poco materialista.

Aspecto físico: Tez clara y cara redondeada, cabello liso y ojos oscuros. De estatura y contextura media.

Vestimenta/maquillaje: Poleras y chalecos de lana, colores pasteles y pálidos. Falda holgada. / No usa maquillaje en la casa, solo cuando sale.

Hernán (41):

Cajero de supermercado y carpintero de hobby. Es serio, machista, malhumorado y algunas veces violento. También posee doble estándar ya que demuestra otra imagen de él – más simpática y risueña- con personas fuera de la familia.

Aspecto Físico: Alto, de contextura gruesa. Tez morena y angulosa, cabello y ojos oscuros.

Vestimenta: Usa polerones de polar del trabajo, con camisa, corbata y pantalones de tela. Como ropa casual usa camisas cuadrillé y jeans y pantalones de tela.

Geilisa Varas Astorga

Directora de Arte

"René"

Rene.colores@gmail.com

René: Propuesta de Sonido

Tomando en consideración que la historia de René está centrada en cómo su vida y sus decisiones están atadas, o mejor, son *afectadas* por su relación con los otros, en este caso, por su familia y la chica que conoce por accidente. Nos hemos propuesto separar el modo de abordar el sonido en dos grandes momentos: sonido directo y construcción sonora, aclarando que el tratamiento es principalmente natural y que, no obstante la importancia del mundo interior de René, no deseamos que éste aparezca como una construcción artificiosa, el gran desafío de este trabajo es lograr que la conciencia del niño se nos presente de manera orgánica, de modo que no se note esta separación hecha para efectos de la propuesta.

I. Sonido Directo

Dado que se trata de un cortometraje con cierta vocación naturalista, el sonido directo está pensado como un registro verosímil sin intenciones de romper con la diégesis. Por este motivo, en virtud de conservar la organicidad del espacio desde el momento mismo del registro, se contempla el uso de micrófonos de condensador direccionales en caña, 2 para las escenas de interior con más de 3 personajes y uno para las escenas en interior con menos de 3 personajes. En el caso del sonido en exterior, se contempla también el uso de caña, sin embargo, no se descarta la posibilidad de incluir un lavariet en caso que el ambiente de registro lo amerite, particularmente en espacios amplios como los Juegos Diana.

II. Construcción Sonora

Por otro lado, en términos de construcción sonora -entiéndase etapa de post producción- la propuesta principal está en cómo aportar expresivamente en los momentos de tensión al interior de la conciencia de René.

Comprendiendo de antemano que existen dos grandes tipos de paisaje sonoro al interior de la película, un plano *literal* y un plano *expresivo*. El primero dice relación con el sonido directo y cómo la espacialidad sonora le entrega identidad a las locaciones de modo que el sonido no sólo es una extensión del relato sino una herramienta de información que contribuye con los conceptos planteados por el filme, conceptos tales como el arribismo, las diferencias sociales, etc. De este modo, por ejemplo, tenemos el viaje sonoro que significa para René pasar desde un hogar de clase media que es un espacio barroco, marcado por la intromisión de sonidos ajenos al hogar: micros, perros, en el que René deberá alzar la voz para hacerse oír, hacia una colegio de clase más acomodada, un lugar de silencio pulcro interrumpido sólo por el susurrar de los niños en el recreo y en el cual el ruido excesivo, el griterío, es considerado una falta de educación.

El segundo tiene que ver con la construcción de atmósferas sonoras que nos entregan información de tipo emocional, en un estadio menos material que el anterior y que nos permite entender el viaje interior del personaje. En este sentido optamos por utilizar la hiperbolización de un sonido presente en el plano, esto es, la exacerbación de pequeños sonidos que al hacerse más presentes de lo que están en el plano visual - por ejemplo, el sonido de los niños jugando en el cumpleaños de René, el sonido que emite el celular cuando llega un nuevo SMS - generan esta sensación de extrañeza y desasosiego que permite hacer del malestar de René una cuestión estéticamente más latente, para recrear este estado de hipersensibilidad en el que caemos cuando estamos asustados.

En este sentido, existen dos grandes momentos sonoros que nos permitirán acercarnos más a René, el primero es el intento de Alisa y Álex por mantener al niño fuera de los problemas familiares, así, los audífonos de Álex nos permiten entrar en el mundo de René a la vez que percibimos la fragilidad de su mundo, se trata de aislar al niño a través de la música, pero él no la escucha sino que le sirve de excusa para concentrarse en su verdadera inquietud, el celular. En segundo lugar, los tres viajes de René a los Juegos Diana marcan, respectivamente, tres grandes momentos para el personaje, primero el azar, la oportunidad, después la toma de conciencia, la responsabilidad y finalmente, la resolución, el momento en que René toma su gran decisión de modo que el tratamiento sonoro del espacio está orientado a ilustrar estos tres momentos, por ejemplo, en su segunda visita encontraremos un ambiente sonoro

más inquietante ya que la visión que el personaje posee del lugar está afectada por los sentimientos contradictorias que luchan dentro de él a raíz del robo, en cambio, en su tercera visita el ambiente será de expectación, de tensión hasta que el encuentro entre René y la dueña del celular se concrete.

Finalmente, en virtud de lo anterior consideramos relevante la utilización de música original que si bien será un recurso extra diegético, creemos será importante para docilizar ciertos momentos de tensión y hacer empático el conflicto del pequeño René. El uso de música está pensado para realzar ciertas emociones, es sólo un acento de ningún modo el eje central de la construcción sonora que, como dijimos, está basada principalmente con el juego presencia de diversos sonidos. No obstante, consideramos que es un elemento pertinente que ayuda con los niveles de identificación y permite una conexión más directa con un tipo de espectador más amplio.

René: Propuesta de Post Producción

En virtud de los cambios que naturalmente ha sufrido la obra, es preciso reformular la propuesta inicial en atención a las necesidades de esta película. El espacio que más ha cambiado es el externo, lo llamaremos aquí *contexto*, dado que han desaparecido del espacio visual la familia, y la relación Alex-Alisa, el centro de esta nueva historia es René y su descubrimiento de Paulina, y de él mismo, así como el crecimiento que significa tomar conciencia de la propia situación y resolverse a actuar y, por último, la soledad, esta suerte de soledad óptica a la que no podemos escapar, aunque lo deseemos.

En base a lo anterior, el diseño sonoro se divide en los siguientes momentos:

I. El Hogar:

El contexto familiar de René se ha trasladado casi en su totalidad, al espacio sonoro. En principio este traslado consiste sólo en fragmentos de conversaciones y discusiones de la familia. Mi propuesta aquí es darle vida a estos textos, mejor dicho, convertirlos en *contexto*, haciendo uso del sonido off para construir un espacio que no vemos. Así, se trata de crear situaciones en que ocurran las conversaciones, los padres de René llegan a casa, caminan, traen bolsas, golpean puertas, etc, para entregarnos una sensación más natural de lo que ocurre tras esas puertas.

Asimismo, este contexto familiar en off debe reflejar un espacio indeseado para el niño, las peleas y situaciones de tensión deben entregar la sensación de un no querer salir, para acentuar la necesidad de René de encontrar a otro a través del celular. Esta es una de las razones por las que me propongo incluir caminatas, portazos y demases.

A través de este recurso se intentará igualmente, cubrir espacios narrativos, por ejemplo, la llegada de Alisa a casa mientras René está conversando con Paulina en el baño, ya que la escena estaba registrada de otro modo.

Por último, la propuesta anterior de construir un barrio que nos permitiese entender las pretensiones arribistas de la familia, es reemplazado por esta idea del espacio hostil, de modo que sólo queremos salir de la casa.

II. EL Colegio:

En base a lo anterior, el colegio es un lugar mucho más ameno para René que su propia casa, y es por esto que ya no se trata de un espacio de silencio pulcro ni atmósfera reflexiva que tenía como colegio católico sino más bien, es un espacio para la aventura, es en este lugar que René se atreve a usar el celular en clases, y a presumirlo con sus compañeros. De este modo, la idea es mantener siempre un wallas de niños de fondo, para recordarnos que es también un espacio de juego y que René se encuentra entre pares.

III. Los Juegos Diana:

La propuesta inicial de tratar los juegos como 3 grandes hitos de los cambios internos en el niño, se mantiene. En primer lugar, el tratamiento sonoro intenta construir un espacio ameno utilizando música de distintos juegos y wallas de niños jugando, se eliminarán los ruidos de calle y de motores de los propios jugos para darnos la sensación de un lugar idílico e irreal. Como leiv motiv utilizaremos la música del caballo que monta la pequeña niña que observa a René mientras se encuentra el celular, de cierto modo esto representa la conciencia del niño.

La segunda visita posee 2 momentos: primero René explora los jugos grabando con el celular y se detiene al encontrarse con la niña en el caballito, aquí mantenemos la atmósfera lúdica y amigable hasta el quiebre y la intromisión de la música del juego. Y segundo, René descubre a Paulina buscando su celular y corre para esconderse, aquí el sonido tendrá dos ejes; la música de los juegos será reemplazada por sonido de motores y otros más industriales, se dará un efecto de espacio para retratar a un René sobrepasado, además de aumentar la presencia del wallas de modo que aparezca esta hipersensibilidad asociada a las situaciones de peligro o miedo.

Finalmente, la tercera visita cuenta con un primer momento de expectación mientras René descubre a Paulina, aquí se mantiene este tratamiento de hipersensibilidad a la vez que, junto con el aparecer de Paulina, se nos aparece también la música del carrusel y finalmente nos quedamos con ella. La música del juego del caballo aparece

en la entrada, pero queda atrás para hacernos ver que René ya no tiene nada que esconder, y es la última música que escuchamos a la salida de los juegos pues queda como un eco de esta aventura que finaliza. En general, la salida de René de los juegos coincide con el cierre de los mismos, reforzando el crecimiento del niño.

IV. El Persa:

Este lugar no sólo es una aventura para René sino que representa el momento justo en que decide hacerse cargo de sus acciones y roba el cargador del teléfono. En este sentido, la atmósfera inicial es de exploración y cambia a un código de reverberación e hipersensibilidad en el momento en que el niño toma el cargador y escapa.

IV. Música:

La música original de René representa varios momentos y emociones, al comienzo se introduce en el espacio de los Juegos Diana, para acompañar esta atmósfera de alegría y liberación del niño. Acompaña también, con un tono lúdico, a René en el colegio y su tránsito a casa después de casi ser descubierto por su profesora chateando con el celular.

En su visita al persa la música nos permite explorar junto con René este espacio y acompañarle en su aventura.

En su segunda visita a los Diana, la música acompaña este darse cuenta de René, busca dar esta idea de ambigüedad entre el miedo a ser descubierto y la emoción de ver a Paulina en persona. En cambio, en su tercera visita la música ayuda a acentuar la expectación de René en su encuentro final con Paulina.

Aquí acaba el rol de la música dentro de la película (ya que luego reaparece en los créditos), esto pues la escena final de René en la pileta necesita cierto silencio para permitirnos asimilar la despedida y a su vez, la nueva soledad de René.