

De persona a personaje, de convencer a conmover:

“Construir ficción en torno a una persona real”

Tesis presentada para la Facultad de Comunicaciones de la Universidad del Desarrollo
para optar al grado académico de Licenciado en Artes Dramáticas Audiovisuales

Escrito por
Claudio Soto

Profesora Guía
Antonella Estévez Baeza

Junio del 2019.
Santiago, Chile.

ÍNDICE

Introducción	3
Marco Teórico	10
I. La representación en el cine	11
a) Representación: “ <i>esto no es una pipa</i> ”.	11
b) Entonces, ¿todo es ficción?.	14
c) Acercándose a la realidad: el documental.	17
II. Persona a personaje: de convencer a conmover.	22
a) La persona, sujeto o individuo.	22
b) Guión: el personaje y su construcción.	24
c) Puesta en escena y sus elementos.	30
d) Verosimilitud: ver para creer.	37
Desarrollo	41
I. “Y las vacas vuelan” (2004)	44
II. “Naomi Campbell” (2013)	68
III. “Mala Junta” (2016)	89
IV. Apuntes de los realizadores	107
Conclusiones	116
Bibliografía	123

INTRODUCCIÓN

PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

El cine, al ser un arte de la *representación* –al crear imitaciones, símbolos o imágenes que hacen pensar en determinada cosa– posee de por sí un carácter ilusorio, de relativa proximidad para con la realidad. Es más, para Platón, las artes eran una manifestación menor ya que para él “*lo bello es el resplandor de la verdad*”, un asunto trascendente y fuera del alcance de las pretensiones miméticas de los artistas.

Más allá de la pretensión de que la verdad –un concepto volátil para los fines de ésta tesina– pueda ser “capturada” por el cine, lo que plantea Platón, sin duda, nos hace pensar en el sinfín de equívocos a los que ha llegado tanto el cine como el cine chileno a la hora de representar realidades complejas, cayendo en caricaturizaciones, estereotipos o referentes nocivos para la potencial función que el cine pudiese cumplir: actuar tanto como ventana y espejo del individuo, así como también de las diversas culturas locales que lo producen y constituyen. Esto, asumiendo humildemente que dicho espejo y ventana no es más que una refracción de la realidad.

Sin embargo, el cine, como si se tratase de una serpiente que devora su propia cola, ha llevado de una forma insaciable la búsqueda de aquella esquiva “verdad” por los medios estéticos que le brinda su propia fuente de inspiración: la *realidad*. Largometrajes de ficción nacionales como *Y las vacas vuelan* (2004) de Fernando Lavanderos, *Naomi Campbell* (2013) de Nicolás Videla y Camila José Donoso o *Mala Junta* (2016) de Claudia Huaiquimilla, son filmes que han desafiado el *cánon de ficción* haciendo que el punto de partida, materia prima y *protagonistas* de sus obras sean personas reales. Básicamente,

personas que pasan a ser personajes, interpretándose a sí mismas al ser introducidos en un contexto cinematográfico de ficción.

¿Cuáles son las intenciones de estos realizadores y cómo llevan a cabo la construcción de sus ficciones a partir de una persona real? La hipótesis que desprendo ante esta pregunta es que *limitados por la ficción “purista”, la búsqueda de estos realizadores es en función de comprender la realidad y sus personajes en su complejidad más particular; en donde los aspectos formales de la obra determinan directamente cuan lograda sea la construcción de dicha ficción en torno a la persona real.*

ANTECEDENTES Y JUSTIFICACIÓN

Hoy por hoy, Chile vive un auge en cuanto a producción fílmica tanto en documentales como en ficción. En este escenario, cada vez se ven más realizadores que osan experimentar con los límites entre ambas naturalezas en una búsqueda artística que logra diferentes resultados, cada una entretejiendo la realidad y la ficción a su manera.

Películas nacionales como *Huacho* (2009), *Matar a un Hombre* (2014) de Alejandro Fernández Almendras; *Manuel de Ribera* (2010), *El cristo ciego* (2017) de Christopher Murray; *Las cosas como son* (2013) y *Sin Norte* (2015) de Fernando Lavanderos; *El diablo es Magnífico* (2016) de Nicolás Videla o *Casa Roshell* (2017) de Camila José Donoso y por último, *Niñas araña* (2017) de Guillermo Helo, son solo algunas de las obras nacionales que han utilizado a personas reales para adentrarse a un terreno híbrido y ambiguo que ha sido etiquetado como docu-ficción, docudrama, no-ficción, entre otras categorizaciones.

Al parecer, éste es un terreno poco explorado desde la academia, por lo que pienso que esta investigación podría ser de utilidad tanto para mí como para otros realizadores como un punto de encuentro en donde hallar intenciones, estrategias y visión de cine de estos realizadores con el objetivo de reflexionar acerca del cómo y porqué se hace cine de esta forma. En lo personal, siempre me ha incomodado que en la filmografía nacional – también en la ficción de TV y publicidad– se representen culturas, contextos y personajes discordantes de la realidad, ya que, en definitiva la construcción de estos son recibidos

por las audiencias las cuales ya sea activa o pasivamente, terminan de construir dichas representaciones y discursos en sus mentes, reproduciendo prejuicios o ideas nocivas respecto a distintos fenómenos sociales. Por ello, en mi afán de ir a contrapieda de esta tendencia, deseo recurrir a personas reales en la construcción de ficciones –es decir, no profesionales, con todos los desafíos que ésto implica y que, en la presente investigación se pretende averiguar– para así trabajar a consciencia de que como futuro realizador, estaré construyendo y aportando imágenes, representaciones y por ende, personajes que serán un puente de diálogo con una sociedad cada vez más necesitada de reencontrarse con el otro desde la pluralidad, diversidad y la tolerancia.

OBJETIVOS

·Objetivo General

A) Comprender el proceso creativo de ficciones creadas a partir de una persona real.

·Objetivos Específicos

A) Proponer bibliográficamente una definición de los conceptos: *representación, ficción, documental, persona o persona natural, guión, personaje, puesta en escena y verosimilitud.*

B) Analizar formalmente una obra de ficción de tres realizadores chilenos que cumplan con las características del objeto o fenómeno de estudio.

C) Releva el discurso de cada realizador en particular acerca del fenómeno de estudio.

D) Comparar motivaciones y métodos de trabajo a la hora de abordar este tipo de representación, estableciendo similitudes y diferencias entre las distintas obras.

METODOLOGÍA

Primero que todo, para poder sentar las bases de esta investigación hay que definir los conceptos clave. En este caso, los que darán el puntapié inicial son: *representación, ficción, documental, persona o persona real, guión, personaje, puesta en escena y verosimilitud*. Para ello, se definirán los conceptos consultando la bibliografía expuesta al final de este proyecto y también por medio de entrevistas al realizador y académico de cine Hernán Silva, Comunicador Audiovisual, Magíster en Historia y Estética de la Cinematografía en la Universidad de Valladolid y colaborador en la revista “laFuga”.

A partir de esto se construirá la matriz que nos permitirá analizar las tres películas seleccionadas como objeto de estudio, las cuales son: *Y las vacas vuelan (2004)* de Fernando Lavanderos, *Naomi Campbell (2013)* de Nicolás Videla y Camila José Donoso y por último la reciente *Mala Junta (2016)* de Claudia Huaiquimilla. Luego, se establecerán relaciones, tanto similitudes como diferencias, entre dichas obras a la hora de abordar la representación de acuerdo a los conceptos enmarcados.

Una vez realizado este estudio, se gestionará el contacto con los directores-guionistas para coordinar la realización y registro de entrevistas semi-estructuradas a modo de guía y pauta de investigación. Una vez realizadas las entrevistas y registradas, se hará una revisión exhaustiva de la información recopilada pudiendo así concluir a partir del aparato conceptual, el análisis de las películas y las entrevistas realizadas.

MARCO TEÓRICO

I. La representación en el cine

I. a) *Representación: “esto no es una pipa”.*

Como un acercamiento al concepto de representación, abarcando no sólo el cine sino que el resto de las artes representativas, no hay forma más lúdica que acudir a la obra “*Ceci n'est pas une pipe*” (“*esto no es una pipa*”) del pintor René Magritte. En su serie de cuadros surrealistas “*La traición de las imágenes*”, Magritte hace una síntesis gráfica-verbal del juego retórico de la representación, en donde al centro del cuadro expone un dibujo de una pipa con la sentencia bajo de ella: “*esto no es una pipa*”. Con ello, Magritte hace alusión a que la pipa ilustrada en el cuadro no es real, sino que una mera *representación* de una pipa. He ahí la traición de la imagen y la representación.

Ahora bien podemos acercarnos a una definición técnica acerca de la representación, fuera del sinfín de ejemplos hallados en el arte. Para los docentes españoles Juan Carlos Rueda Laffond y María del Mar Chicharro –especialistas en Historia de la Comunicación Social y Comunicación Audiovisual, respectivamente–, el concepto de representación: “*tiene una doble acepción: la de ausencia (la representación es el objeto que sustituye a lo representado) y la de presencia (imagen sustitutiva con sentido simbólico)*”¹.

Claro está que, la representación como concepto varía según la disciplina artística ya que ésta posee características específicas según cada una de ellas. En el caso del cine,

¹ Rueda, J. & Chicharro, M. (2004). *La representación cinematográfica: una aproximación al análisis sociohistórico*. Revista Internacional de Comunicación, Ámbitos, p 429.

según el académico Francisco Gómez Tarín, profesor de Narrativa Audiovisual de la Universitat Jaume I, entendemos que el cine es un arte de la representación en la medida que: (...) *es capaz de lanzar hacia la pantalla un haz de luces y sombras que representan “en principio”: 1) un espacio y un tiempo ausentes, 2) que ciertamente tuvieron lugar ante el objetivo de la cámara y han quedado fijados a través del mecanismo de impregnación fotográfica. Representa, es decir, vuelve a hacer presente algo que una vez estuvo ahí*”². Con esta aseveración, ya podemos acercarnos a una definición más acabada de la representación en el cine.

Ahora, ¿cuál es la relación entre la realidad y el concepto de representación?. Luego, Gómez Tarín afirma que (...) *la realidad sufre un proceso de percepción que genera una representación sobre la que se aplica la enunciación (...) que, en ocasiones, se reviste con los atributos de la supuesta realidad en origen (impresión de realidad).*³

Esta última aseveración de Tarín es esencial para explicar el fenómeno que se pretende abarcar en este estudio, en donde bien se podría decir que la frase “*en ocasiones, se reviste con los atributos de la supuesta realidad en origen*” es más común de lo que se plantea, ya que el cine siempre va a acudir a la realidad como un banco y fuente de: imágenes, locaciones, paisajes, temas, historias, emociones, conflictos y por supuesto, personajes. Lo que podría ser una verdad evidente, en realidad hace alusión a que la forma en que la representación se vale de la realidad es algo relativo o gradual, ya que

² Gómez, F. (2004). *Ficcionalización y naturalización: caminos equívocos en la supuesta representación de la realidad.*

³ Gómez Tarín, F. (2004). *Ficcionalización y naturalización: caminos equívocos en la supuesta representación de la realidad.*

depende de la representación cinematográfica y cuántos elementos propiamente “reales” coexistan en ella.

Sin embargo, para Hernán Silva, Comunicador Audiovisual, diplomado en estudios de cine, Magíster en Historia y Estética de la Cinematografía en la Universidad de Valladolid, el concepto de representación en el cine aún no está sujeto a definiciones absolutas. Bajo la teoría moderna del cine y de la concepción de directores modernos como Godard o Straub-Huillet, Hernán afirma: *“el cine no necesariamente va a representar o volver a presentar algo, sino que simplemente la imagen muestra algo (...) la no-representación es una idea mucho más contemporánea o podría decirse posnarrativa⁴: presentar, mostrar, darle a ver algo al espectador y no necesariamente representar algo propio de la realidad”*⁵.

En conclusión y generando una posible definición útil para los límites de esta investigación, podemos decir que la representación en el cine es una aparente impresión de realidad captada por el objetivo de la cámara en un determinado momento y que, dicho momento puede volver a presentarse gracias a los artificios técnicos de la cinematografía. Sin embargo, el concepto de representación en la contemporaneidad se ha ido desligando cada vez más de la pretensión limítrofe de que la representación es un “extracto” de la realidad, ya que dicha representación podría no tener estricta relación

⁴ Concepto acuñado por Horacio Muñoz en su libro *Posnarrativa: el cine más allá de la narración*. El cine es liberado de las constricciones narrativas, primando el espacio, el tiempo y el cuerpo.

⁵ Silva, H. *Entrevista personalizada*. 17 de Octubre del 2018.

con la realidad tal como la concebimos, sino que más bien, es una suerte de sustancia etérea que solo obedece al orden intangible de lo simbólico.

I. b) *Entonces, ¿todo es ficción?*

El concepto de representación está justamente emparentado, de alguna forma, con la ficción. Es que esta última se debe a la pretensión de querer *representar*. Por ende, ambas comparten naturalezas, como lo aclara Francisco Gómez Tarín en éste enunciado: “(...) *el cine de ficción es, por tanto, dos veces irreal: por lo que representa (la ficción) y por la manera como la representa (imágenes de objetos o de actores)*”.⁶ Y luego aclara: “(...) *por lo tanto, cuando hablamos de cine de ficción narrativa, resulta más eficaz establecer los parámetros por negación respecto a otros posibles sistemas de representación cinematográfica, atendiendo siempre a un componente de gradualidad.*”

⁷ Con esto último, cabe a mencionar como ejemplo el documental, el cual es otro sistema de representación como menciona Gómez Tarín, pero que en esencia, sólo se distinguen gradualmente, ya que si bien éste no se presenta o categoriza estrictamente como ficción, sí lo es en su forma de representación.

Para Hernán Silva, ficción es: “*el relato, la diégesis⁸, la invención de un mundo cerrado, pero el cual tiene leyes para un lado o para otro dependiendo del estilo, época, autor, etc*

⁶ Gómez Tarín, F. (2004). *Ficcionalización y naturalización: caminos equívocos en la supuesta representación de la realidad.*

⁷ Gómez Tarín, F. (2004). *Ficcionalización y naturalización: caminos equívocos en la supuesta representación de la realidad.*

⁸ Construcción imaginaria en donde los eventos acontecen en base a ejes como el tiempo, el espacio y la disposición de personajes.

*(...) también, al igual que la representación contiene su contradicción en sí misma, ya que un documental no está carente de ficcionalización al poseer un orden, una dramática y punto de vista (...) por ello, algunos directores y teóricos de los años 50' y 60' sobre todo, comenzaron a hablar de la no-ficción para designar un territorio incierto, que no era ni ficción ni documental (...) y hoy día esta contradicción justamente tiene que ver con que la ficción y el documental no tienen límites, al menos teóricos, ya que estos límites solo son para el público, la industria y para categorizar muchas veces de una forma arbitraria".*⁹

Por otra parte, Aumont, Bergala, Marie y Vernet en el libro *"Estética del cine"* sintetizan el concepto de representación y ficción de la siguiente forma:

*"(...) la representación fílmica, por la riqueza perceptiva, por la "fidelidad" de los detalles, es más realista que las otras artes de representación (pintura, teatro, por ejemplo), pero al mismo tiempo, sólo deja ver efigies, sombras registradas de objetos que están, en sí mismos, ausentes. El cine tiene el poder de "ausentar" lo que nos muestra: lo "ausenta" en el tiempo y en el espacio puesto que la escena filmada ya ha pasado, además de haberse desarrollado en otra parte diferente a la pantalla donde aparece. En el teatro, lo que se representa, lo que se significa (actores, decorados, accesorios) es real y existe, aunque lo representado sea ficticio. En el cine, representante y representado son los dos ficticios. En este sentido, cualquier film es un film de ficción"*¹⁰.

⁹ Silva, H. *Entrevista personalizada*. 17 de Octubre del 2018.

¹⁰ Aumont, J., Bergala, A., Marie, M & Vernet, M. (2005). *Estética del cine: espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. Buenos Aires: Editorial Paidós SAICF.

En conclusión, podríamos acercarnos al concepto de ficción definiéndola como un entramado y proyección imaginaria que sirve como vehículo para contar historias, ya sea alejándose de la realidad o acercándose a ella. Cabe a mencionar que si bien suele relacionarse al documental con ideas abstractas como “realidad” o “verdad”, estas son ideas que no están al alcance de la representación, ya sea ficción o documental, ya que éstas en esencia se valen de un discurso desde la subjetividad aunque tengan una relativa proximidad para con la realidad que pretenden representar.

I. c) Acercándose a la realidad: el documental.

Si bien la realidad es un concepto demasiado abstracto que no tiene cabida absoluta dentro de la representación, aún así, el documental la utiliza como fuente y punto de partida en su narrativa. A diferencia de aquellas representaciones que se reconocen a sí mismas como ficción “pura”, el documental no pretende crear universos imaginarios para narrar, sino que se ciñe a los eventos que se desprenden de la realidad para así contextualizarlos en una puesta en escena cinematográfica. Sin embargo, según Bill Nichols –teórico y crítico de cine estadounidense, pionero en el estudio contemporáneo del documental–: *"el documental como concepto o práctica no ocupa un territorio fijo. No moviliza un inventario finito de técnicas, no aborda un número establecido de temas y no adopta una taxonomía conocida en detalle de formas, estilos o modalidades. El propio término, documental, debe construirse de un modo muy similar al mundo que conocemos y compartimos"*¹¹. Es decir, el documental no está sujeto a formalidades o temáticas estrictas, ya que éste ha tenido un devenir diverso en expresiones y estilos, aunque siempre con la realidad como inspiración y ente primigenio.

Cabe a recordar que, ninguna representación está privada de una mirada o punto de vista del realizador, por ello, bajo esa línea la historiadora de cine chilena, Jacqueline Mouesca, afirma: *"En el documental se nos muestra el mundo histórico, es decir, el de la realidad verdadera, pero con una forma particular de mirarla, apoyándose en una*

¹¹ Nichols, B. (1997). La representación de la realidad. En B. Nichols, *La representación de la realidad* (pág. 41). Barcelona: Paidós.

argumentación característica acerca de su funcionamiento"¹². Con ello, Mouesca hace referencia a que si bien el documental se vale de la "realidad verdadera", el documentalista siempre filtra dicha realidad desde su mirada, estableciendo una retórica con los recursos cinematográficos que la alejan de ella. Michael Rabiger, documentalista inglés, lo sintetiza así en su libro "Dirección de documentales": "*el documental es un rincón de la realidad visto a través de un temperamento humano*".¹³

Así, el documental con sus distintas expresiones o géneros –documental de observación, etnográfico, histórico, político, autoral, autobiográfico, etc– siempre tendrá un punto de vista dado, voluntaria o involuntariamente, por el realizador cinematográfico encargado de enunciar la representación. Bajo esta línea, Mouesca afirma: "*Los documentales aceptan y adoptan estas diversas modalidades como diferentes enfoques de la representación de la realidad. Los documentales no representan la verdad, sino una verdad, o mejor dicho, una visión o forma de ver*".¹⁴

Otro documentalista y académico especializado que reafirma lo expuesto anteriormente, es el realizador chileno Patricio Guzmán –autor de la trilogía *La Batalla de Chile*, también de obras como *Nostalgia de la Luz* (2010) y el *Botón de Nácar* (2015), entre otras–, en donde en su artículo publicado "Los autores y la subjetividad" enuncia: "*Ninguna imagen, ninguna situación, puede ser filmada sin alterar su estado original y por lo tanto la*

¹² Mouesca, J. (2005). El documental chileno . En J. Mouesca, *El documental chileno* (pág. 18). Santiago: LOM.

¹³ Rabiger, M. (2005). Dirección de documentales. En M. rabiger, *Dirección de documentales* (pág. 11). Madrid : © INSTITUTO OFICIAL DE RADIO Y TELEVISIÓN. RTVE.

¹⁴ Mouesca, J. (2005). El documental chileno . En J. Mouesca, *El documental chileno* (pág. 18). Santiago: LOM.

subjetividad se impone siempre. Desde su aparición, las obras documentales han sido formas de representación y nunca «ventanas de la realidad». Un documental no es una "fotocopia" de la realidad sino más bien una interpretación de la misma. El realizador es un testigo que participa y no es un observador neutral"¹⁵. En otro de sus artículos enfocado a el guión en el documental, se refiere enfáticamente: "*Una película documental necesita sin duda la escritura de un guión –con desarrollo y desenlace– con protagonistas y antagonistas, con escenarios predeterminados, una iluminación calculada, diálogos más o menos previstos y algunos movimientos de cámara fijados de antemano. Se trata de un ejercicio tan abierto y arriesgado como necesario*"¹⁶. Con esa última afirmación, Guzmán deja a entrever que ya desde la configuración del guión, la puesta en cámara, la iluminación, etcétera, existe una manipulación a la hora de abordar cinematográficamente una realidad narrable.

Luego, ya fuera de la majadería de aclarar que toda representación, tanto ficción como documental están desprovistos del poder abarcar la realidad, podemos reafirmar que ambas expresiones tienen más en común que diferencias. Por lo mismo, muchos autores han cuestionado dichos límites –aparentemente formales– y han mezclado ambas expresiones generando nuevas formas de narrar historias. Bajo este criterio de mezcolanzas e influencias entre la ficción y el documental como un intercambio y retroalimentación entre ambos, surgen búsquedas autorales como: la docu-ficción, docudrama, no-ficción, falso documental o *mockumentary*, ficción/documental, etc.

¹⁵ Guzmán, P. (1998). *Los autores y la subjetividad* (pág. 1). Artículo recuperado de: [https://www.patricioguzman.com/es/articulos/12\)-los-autores-y-la-subjetividad](https://www.patricioguzman.com/es/articulos/12)-los-autores-y-la-subjetividad)

¹⁶ Guzmán, P. (1998). *El guión* (pág.1) Artículo publicado por la revista "Viridiana" (Madrid, 1998) y "Cinémas d'Amérique Latine" (Toulouse, 1998).

Acerca de dichas búsquedas, Patricio Guzmán afirma en su artículo sobre la utilización de ficción en el cine documental: *“Frente a la invasión de imágenes fraudulentas (falsas noticias, falsas entrevistas, falsos reportajes, que hoy día vemos con tanta regularidad en la televisión), no deben combatirse sólo con documentales puristas. No podemos atrincherarnos en el purismo, revestirnos de pureza –falsa también– puesto que el aislamiento conduce al encierro, a la repetición inútil, al retrato inmóvil de la vida que es puro cambio, movimiento y mezcla”*¹⁷. En la cita anterior, Patricio Guzmán es enfático en aclarar que el documental no debiera ser un concepto absoluto ensimismado en la realidad, al contrario, él promueve que el documental goce de la mayor libertad posible.

Luego, Guzmán continúa: *“El punto de encuentro, el contacto, entre los géneros diferentes, asegura sin duda el descubrimiento de algo distinto. Permite alcanzar un enriquecimiento, una apertura, el hallazgo de otras posibilidades; recursos y modos nuevos que permiten asegurar la continuidad del documental en el futuro. (...) Estimo que hoy no basta con acumular datos y hechos. Los que trabajamos y nos movemos en este espacio no podríamos acercarnos a la realidad no visible que veía Cervantes o Kafka. Hay que ir más allá: enseñar lo que no sabemos, mostrar lo que no vemos. Nuestra cultura Latinoamericana (india, negra, mulata europea, mestiza, judía, árabe) ya no cabe en la exigencia de una sola realidad. Sólo el contacto y las diferencias aseguran el factor creativo”*¹⁸. Guzmán pone de manifiesto –estética e ideológicamente, se podría

¹⁷ Guzmán, P. (1995). *Manchas en el negativo*. Sobre la utilización de la ficción en el cine documental. Recuperado de <https://www.patricioguzman.com/es/articulos/8>)-manchas-en-negativo.

¹⁸ Guzmán, P. (1995). *Manchas en el negativo*. Sobre la utilización de la ficción en el cine documental. Recuperado de <https://www.patricioguzman.com/es/articulos/8>)-manchas-en-negativo.

decir– su visión acerca del documental: una forma de expresión que necesita de la apertura a nuevas formas, recursos, mezclas –lo que es el factor creativo básicamente– para así garantizar su proyección y progreso. Además, el hecho de que mencione a Kafka y Cervantes, ambos genios literarios de la ficción, deja a entrever que la idea que tiene Guzmán acerca del documental va más allá de la realidad, sino que, al cómo ésta se interpreta por sobre lo evidente para así volcarla a lo artístico.

En conclusión, podemos decir que el documental es una forma de expresión cinematográfica que se basa y halla su fuente creativa a partir de la realidad pero que, al ser ésta interpretada y representada por el realizador o autor, concibe a lo más una nueva forma de verla. Además, podemos agregar que no existen límites estéticos –en cuanto a técnica y recursos cinematográficos– que delimiten el documental y la ficción, por lo que cada vez es más común ver mezclas entre ambas formas de narrar, generando nuevas categorizaciones fundadas en la experimentación cinematográfica.

II. Persona a personaje: de convencer a conmovier

II. a) *La persona, individuo o sujeto.*

Si vamos a la raíz del concepto, la palabra persona deriva del latín *personare*, lo cual quiere decir “sonar a través de”. A su vez, persona es un término que tiene su equivalente en el griego y es *prósopon*¹⁹, que hace referencia a las máscaras que utilizaban los actores en el teatro clásico. De este modo, de acuerdo a la etimología propuesta por la RAE, podríamos establecer que la palabra persona posee un cierto parentesco con la palabra *personaje*.

Según la misma RAE, persona se refiere a un o una “individuo de la especie humana”²⁰. Ahora, existen otras acepciones para “persona”, vinculadas a cada disciplina en donde se emplea el término (derecho, antropología, filosofía, etc), por lo que la definición dada anteriormente es la más universal –por eso se acude a la RAE– y que por lo mismo usaremos solamente como una referencia de punto de partida, evitando entramparnos en tecnicismos o concepciones metafísicas de la palabra *persona*.

Para Camilo Farías Durán, antropólogo de la Universidad de Concepción, el concepto de persona lo sintetiza así: “*la antropología contemporánea afirma que la persona es un todo estructural que se abre al mundo y a los otros seres vivos, vale decir, un sujeto*”

¹⁹ Real Academia Española / Sitio web: <http://dle.rae.es/srv/fetch?id=SjUjL8Z>

²⁰ Real Academia Española / Sitio web: <http://dle.rae.es/srv/fetch?id=SjUjL8Z>

*independiente y libre frente a otros objetos y sujetos*²¹. Mientras que para María Fernanda Miño Pino, socióloga de la Universidad Autónoma, su definición es más sencilla y concreta: “*es un ser humano que vive y se desarrolla en sociedad, pero sin por ello perder su individualidad*”²², afirma Fernanda sintéticamente

Mientras, para Francisco Larroyo, doctor en filosofía y académico de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), persona es “*el sujeto racional libre, capaz de darse cuenta de la identidad de su ser en la turbamulta de sus estados subjetivos.*”²³.

En conclusión, podemos acotar el concepto de persona como un/a ser humano/a que se identifica y concibe como tal y que, se desenvuelve en sociedad sin perder su individualidad o subjetividad. Queda en entredicho la acepción “*libre*” al ser considerado un adjetivo demasiado complejo y categórico, estableciendo una asociación poco útil para los fines de ésta tesina. Lo que sí es útil destacar es la familiaridad del concepto de persona, al menos en su raíz etimológica, con el de la palabra “*personaje*”, asociación que nos permite entramar conceptos como lo son ficción y realidad.

²¹ Farías, C. *Entrevista personalizada*. 18 de Octubre del 2018.

²² Miño, M. *Entrevista personalizada*. 18 Octubre del 2018.

²³ Larroyo, F. (1949). *El concepto de persona*. Universidad Nacional Autónoma de México. Sitio web: <http://www.filosofia.org/aut/003/m49a1297.pdf>

II. b) *Guión: el personaje y su construcción.*

Acerca del guión se ha dicho con cierta frecuencia²⁴, según Linda Seger –consultora norteamericana en guiones–, que un guión cinematográfico se escribe tres veces: en el guión o texto cinematográfico, en el rodaje y por último, en la sala de montaje. De las tres, el guión es la base. Sin embargo, antes que profundicemos, ¿qué es el guión?

Linda Seger, lo sintetiza así: *“Un guión es como una criatura que cobra vida propia. Está llamado a ser el embrión de un proyecto que, una vez en marcha, aglutinará a directores, productores, actrices, técnicos, creativos y un sinfín de personajes que se embarcan en la aventura, mayor o menor, de la producción de una película”*²⁵. Si hubiera que hacer una metáfora de ello, el guión se asemejaría a una oruga o larva en donde la película ya terminada en todo su proceso sería la mariposa resultante de ésta.

Para Syd Field –guionista y académico norteamericano–, *“un guión es una historia contada en imágenes. Es como un sustantivo; es decir, un guión trata sobre una persona o personas, en un lugar o lugares, que hacen una “cosa”. Me di cuenta que el guión está formado por determinados elementos conceptuales básicos propios de esta forma de escritura.”*²⁶ Luego, Field continúa: *“Una película de cine es un medio visual para dramatizar un argumento básico –o sea, un guión–. Y como en todas las historias, se*

²⁴ Seger, L. (2004). *Como convertir un buen guión en un guión excelente*. Madrid, España: RIALP, S.A. Pág. 15.

²⁵ Seger, L. (2004). *Como convertir un buen guión en un guión excelente*. Madrid, España: RIALP, S.A. Pág. 11.

²⁶ Field, S. (1979). *El libro del guión. Fundamentos de la escritura de guiones*. Madrid. Plot Ediciones.

*divide en principio, medio y fin. (...) Cuando hablamos del tema de un guión, estamos hablando de la acción y el personaje. La acción es lo que ocurre, el personaje, aquél a quién le ocurre. Todo guión utiliza como elementos dramáticos la acción y el personaje*²⁷.

De esta forma, podemos concebir que todo guión narra una historia, la cual debe en esencia contener acciones realizadas por al menos un personaje. Pero llegado a este punto, nos surge la pregunta básica: ¿qué es un *personaje*?

Field, como citamos anteriormente, no tiene problemas en referirse a que el guión trata sobre una *persona o personas*, omitiendo el concepto de personaje en su definición. Sin embargo, ya establecimos en la definición del concepto de persona cierto parentesco etimológico con la palabra personaje, lo cual nos remite justamente a el tema central de esta tesina. Dicho esto, partamos por una idea universal, menos teórica sobre la concepción de personaje. Según la RAE, personaje es “*cada uno de los seres humanos, sobrenaturales, simbólicos o imaginarios que intervienen en una obra literaria, teatral o cinematográfica*”²⁸. El personaje está unido en esencia, a una historia.

Para Carmen Brenes –periodista y profesora de la Universidad de los Andes–, en su artículo “Buenos y malos personajes. Una diferencia poética antes que ética”, sintetiza: “*Los personajes son fundamentales para entrar en la historia y cumplen un papel relevante pues aparecen como si fueran personas que toman las decisiones que conducen a la resolución.*”²⁹ Nuevamente, el concepto de persona surge a partir de una

²⁷ Field, S. (1979). El libro del guión. Fundamentos de la escritura de guiones. Madrid. Plot Ediciones.

²⁸ Real Academia Española / Bibliografía virtual.

²⁹ Brenes, C. (2012). “Buenos y malos personajes”. Una diferencia poética antes que ética. Recuperado de uniroja.es. Pág 10.

definición de personaje, bajo la salvedad de Bremen de que estos: *“aparecen como si fueran personas”*, los cuales operan como un vehículo para adentrarse en la historia.

Por otro lado, Stanislavski –actor, director escénico y pedagogo teatral ruso, creador de su propio método interpretativo– afirma, *“Aunque los personajes hablen poco y sea breve su actuación, son personas igual que los demás, por eso las doto de antecedentes, les construyo la vida anterior y posterior, haciéndoles más creíbles para el público, pero también para el propio actor”*³⁰. En la cita anterior, Stanislavski afirma que los personajes son personas igual que los demás, lo cual no lo es en un sentido literal sino que, hace alusión al grado de complejidad psíquica que estos representan.

Sin embargo, Según McKee –autor y conferencista estadounidense especializado en guión cinematográfico– es enfático a la hora de separar la persona del personaje: *“(…) un personaje no es un ser humano. Tanto como la Venus de Milo no es una mujer real. El personaje de una obra de arte, es una metáfora para la naturaleza humana. Nos relacionamos con los personajes como si estos fuesen reales, pero son superiores a la realidad. Conocemos a los personajes más de lo que conocemos a nuestros amigos, porque un personaje es eterno y no estático, pero las personas se modifican.”*³¹

Con estos acercamientos, podemos hacernos una amplia idea acerca de lo que es un personaje y su relación con respecto a la persona, en donde, si bien para ciertos autores

³⁰ Miralles, A. (2010). La dirección de actores en cine. Madrid, España; Ediciones Catedra. Pág, 106.

³¹ McKee, R. (1997). *“The Story”*. Nueva York, EEUU; HarperCollins. Pág. 373

guardan estricta relación, para otros como McKee, el personaje no es más que una metáfora de la naturaleza humana. Luego, ¿qué es la construcción de un personaje? ¿qué se hace con la *idea* de un personaje que se nos presenta de forma confusa y fragmentada para que cobre “*vida*” en un guión y luego, en una película?

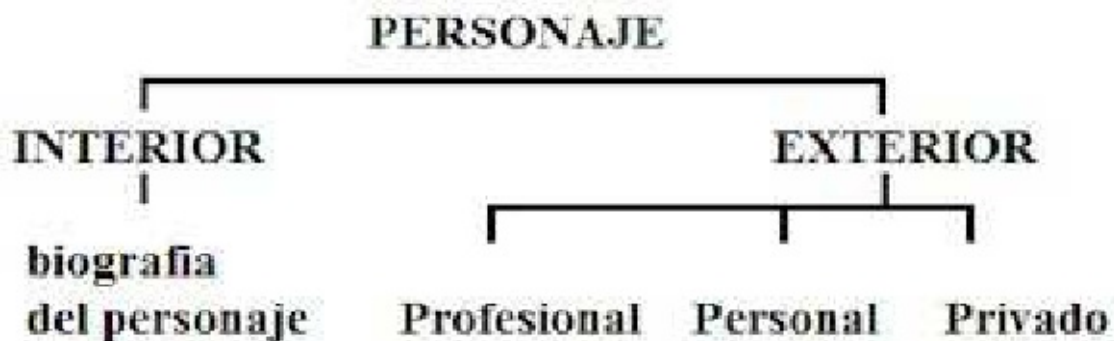
Field, nuevamente, nos ofrece un acercamiento, haciendo alusión a que en realidad, todas las personas somos iguales en el fondo, en donde hay ciertas cosas que nos unen –necesidades, deseos, miedos e inseguridades, etc–, pero que, son justamente nuestras diferencias las que nos constituyen como personas. Luego, el personaje es:

1. Punto de vista: Es la manera de mirar el mundo, condicionada por un contexto.
2. Actitud: Manera de actuar o sentir que revela la opinión de una persona.
3. Personalidad: Cada personaje manifiesta visualmente una personalidad.
4. Conducta: Es cómo el personaje se ve reflejado en sus acciones.
5. Revelación: Es lo que aprende el personaje de sí mismo y nosotros de él.
6. Identificación: El factor de reconocimiento, el “*yo conozco alguien así*”.³²

Luego, Field propone una división de dimensiones del personaje, las cuales se clasifican en dos grandes ámbitos: interior y exterior. Como parte de la dimensión interior encontramos la biografía del personaje (su pasado, contexto familiar, infancia, etc) y por otro lado, su dimensión exterior, en donde hallamos su aspecto personal (por ejemplo, sus relaciones humana con su entorno), privado (facetas que el personaje se reserva

³² Field, S. (1979). El libro del guión. Fundamentos de la escritura de guiones. Madrid. Plot Ediciones.

para sí mismo) y por último, el profesional, en donde tenemos nociones de cómo se desenvuelve el personaje en sociedad a partir de un rol profesional-laboral.



Sin embargo, Hernán Silva –académico ya citado con anterioridad en esta tesina– asegura que las vanguardias de los 50’ y 60’ en adelante, como lo fueron La Nouvelle Vague y el Neorrealismo italiano, fueron fundamentales para replantearse la concepción de personaje, su construcción en el guión y posterior puesta en escena:

“A nivel del cine contemporáneo se dista de lo clásico, ya que se habla bastante del cuerpo: el cuerpo y el escenario, el cuerpo y el tema, el cuerpo y el tiempo, el cuerpo animal, el cuerpo vacío, el cuerpo y el rostro (...) ya no solo vamos despersonalizando esa idea del personaje dramático, sino que le quitamos su psicología, sus contradicciones, sus deseos, esto que llamamos personalidad (que filosóficamente a lo mejor no existe) (...) y el cine contemporáneo más radical justamente lo que hace es no darle un orden a estos rasgos: simplemente es un cuerpo, una figura en el espacio. Por ejemplo, el cine de Lois Patiño o de los Dardenne, el personaje siempre tiene un

escenario, un problema pero no siempre vemos su motivación o su backstory³³, más bien son cuerpos inmersos en la película.”³⁴ Bajo este criterio, podemos emplazar al personaje no solo como un constructo físico-psicológico interpretado por un actor sino que, un cuerpo, una figura que emerge y se mueve en el plano de la representación.

Dicho lo anterior, bajo este nuevo paradigma de personaje, Hernán Silva retoma: *“entonces, a través de este realce de la corporalidad, la construcción de personaje se hace más compleja dependiendo de lo que se quiera hacer: personajes documentales, ficcionales, mezcla de ambos, reales, biotipos, mezcla entre actores profesionales y los que no (si es que se considera profesional alguien con formación académica o si solo basta unos ensayos)”*³⁵. Hernán Silva expone un fenómeno que estará muy presente en esta tesina, ya que, al no tratarse de actores profesionales las personas/personajes a analizar, las categorizaciones de “personaje documental”, “biotipos”, “mezcla de ficcional y documental”, se acercan con más afinidad a nuestro objeto de estudio.

En cuanto al personaje biotípico, una aseveración que sirve como complemento para la última cita de Silva es una que ofrece Didi-Huberman, historiador de arte y ensayista francés, acerca de la representación de los pueblos, visto como una cuestión indisolublemente ética y estética sobre la representación: *“Para que el rostro aparezca como “otro” ante nosotros, no basta con captarlo: es preciso además que emerja, que ponga en cuestión la superficie misma y el espacio de la representación.”*³⁶

³³ Biografía o pasado del personaje, es decir, previo al arranque de la narración.

³⁴ Silva, H. *Entrevista personalizada realizada por el autor*. 17 de Octubre del 2018.

³⁵ Silva, H. *Entrevista personalizada realizada por el autor*. 17 de Octubre del 2018.

³⁶ Didi-Huberman, G. (2014). *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires: Manantial p. 75

II. c) *La puesta en escena y sus elementos.*

La puesta en escena, proveniente de la expresión francesa *Mise-en-scène*, es un concepto que halla su raíz en la artes escénicas, específicamente del teatro. Originalmente, en el teatro, la puesta en escena comprende el entramado de elementos que se desprenden de una representación teatral, o sea, la dramaturgia. Sin embargo, más allá del formato de representación, para el cine no difiere mucho el caso.

La imagen cinematográfica, si bien es concebida como un todo a la hora de ser percibida por el ser humano, obedece ciertamente a una serie de elementos no jerarquizados que operan en simultáneo para componerla. Si descompusiéramos en elementos formales la imagen, estaríamos justamente describiendo *puesta en escena*. En otras palabras, la puesta en escena cinematográfica, con ciertos matices de la teatral, se vale de los recursos técnicos propiamente cinematográficos que dan vida al lenguaje audiovisual. Bajo esta premisa, el dramaturgo es el equivalente a un director de cine o a el encargado de la realización audiovisual, ambos velando por la representación: de un texto dramático en el teatro o guión literario, en el caso del cine.

Según Francisco Tarín, la puesta en escena: “*comprende los decorados, el vestuario, los semovientes, la ambientación de todo tipo, el atrezzo, los efectos especiales (viento, nieve, lluvia, niebla), el maquillaje y la peluquería, pero se ve también afectada por los procesos técnicos (iluminación, sonido, equipo de cámara). La interpretación hace*

referencia a los actores, sean principales, secundarios o figurantes".³⁷ Desde ya Tarín hace alusión a la puesta en escena como una orgánica audiovisual que opera como un todo, la cual incluso se ve comprometida por la interpretación de los actores.

Para Hernán Silva, la puesta en escena se sintetiza como: *"es el hacer valer una idea central de lo dramático de la historia y la organización de los significantes a su alrededor: cómo se mueve la cámara, cómo se dispone la luz, la actuación, el trabajo de la música, etc (...) y como decía, cómo estos elementos se mueven con respecto a la idea que se quiere transmitir, porque a veces la idea no está explícitamente en la historia, sino que entre la conjugación de estos elementos, vale decir: la puesta en escena (...) la puesta en escena no es organizar una puesta en escena dramática como en el teatro, por ejemplo, sino que poner en imágenes ideas personales que suelen ir incluso por sobre el guión literario"*.³⁸ Hernán Silva profundiza en la idea de puesta en escena como una orgánica que va más allá de lo literal del guión ya que, al configurar una imagen, pasa al orden de lo simbólico en donde, mediante los recursos de la puesta en escena se dota a la imagen de un sentido expresivo dado por el director.

Para los fines de esta tesina, los elementos de la puesta en escena que nos ayudarán a analizar las películas y el cómo éstas fueron confeccionadas en relación a una persona real, son: puesta en cámara, iluminación, vestuario/maquillaje y montaje/sonido. Cada

³⁷ Gómez Tarín, F. (2004). *Ficcionalización y naturalización: caminos equívocos en la supuesta representación de la realidad*.

³⁸ Silva, H. *Entrevista personalizada* realizada por el autor. 17 de Octubre del 2018.

uno de estos elementos es indispensable a la hora de crear una puesta en escena, por lo que se hará una breve introducción a estos conceptos.

1. Puesta en cámara.

La puesta en cámara es el área de la puesta en escena encargada de tramitar mediante el encuadre. Especificaciones técnicas como el valor de plano, la angulación o altura de la cámara comprometen en gran medida la composición de la imagen y por ende, el efecto que ésta tarde o temprano tenga sobre el espectador. El encargado de diseñar la puesta en cámara específicamente es el director de fotografía, aunque esto depende del grado de libertad que éste posea en relación al control total que el director pueda tener sobre la realización de la obra en su conjunto y de cada departamento.

Gran plano general

Donde el ángulo de visión abarca todo el paisaje, situando elementos como referencia de acciones. Por lo general, se usa para retratar exteriores, donde se construye una visión amplia de lugar donde se desarrollará la trama. En el gran plano general predomina el medio ambiente, entorno y es útil para localizar espacialmente.

Plano general

Cuando abarca una espacialidad donde los personajes son visibles y se aprecian en su totalidad. Se utiliza para establecer locaciones y ambiente, para retratar espacios amplios, y cuando el espacio debe estar presente en el inconsciente del espectador.

Plano americano

Corta las piernas de los personajes sobre las rodillas. Se utilizaba en el género western y es poco utilizado en la actualidad.

Plano medio

Corta al personaje en la cintura, permitiendo el movimiento de sus extremidades superiores dentro del encuadre. Se utiliza con un sin fin de intenciones narrativas y es un plano común. Permite establecer un acercamiento con un personaje en particular para retratar gestos, en caso de que personajes interactúen y también para mostrar reacciones corporales.

Primer plano

Muestra el rostro del personaje y corta en los hombros. Es el plano más utilizado para entrar en intimidad o empatía con un personaje. Del mismo modo, puede generar el efecto contrario, por lo que dicha cercanía puede derivar en rechazo hacia el personaje.

Primerísimo primer plano

Este encuadre sólo abarca el rostro del personaje y establece una intimidad alta con este. Se utiliza dramáticamente para mostrar reacciones, formas de hablar y detalles en la gestualidad. También para dar énfasis a un diálogo específico.

Planodetalle

Es, en teoría, cualquier plano más cercano que un primerísimo primer plano. Se usa para mostrar objetos o partes del cuerpo específicas con o sin una acción determinada, siempre con la intención de resaltarlas por sobre algo mayor.

Así como el valor o escala de planos, existen otras variantes que configuran la composición de una imagen, como lo son las angulaciones. Por supuesto, la cámara puede estar situada en cualquier angulación, pero para los parámetros más establecidos narrativamente, estas son las distintas angulaciones:

Normal: El ángulo de la cámara es paralelo al suelo.

Picado: La cámara se sitúa por encima del sujeto, mirándolo desde arriba hacia abajo.

Contrapicado: Se sitúa debajo del sujeto, mirándolo desde abajo hacia arriba.

Supino: La cámara se sitúa completamente por debajo del personaje, creando un ángulo perpendicular con el suelo.

Cenital: La cámara se sitúa completamente por encima del personaje, creando un ángulo perpendicular con el suelo.

2. Iluminación

Por otra parte, la iluminación, la cual emparentarse con la puesta en cámara buscando una unidad entre ambas, también está a cargo del director de fotografía. En términos sencillos, la iluminación, tal como lo dice su nombre, trabaja la luz (intensidad, color, dirección, texturas, etc) con fines expresivos que terminen por transmitir una idea o sensación, que en el mejor de los casos, debiese dialogar con un concepto general de la película. La iluminación de un set o una locación, depende absolutamente de las

dimensiones y cualidades del espacio. El director de fotografía –o cinematógrafo, según el país– se encarga de pensar en la disposición de las luces, la utilización de los espacios, la generación de sombras y la dirección de las fuentes lumínicas.

3. Vestuario y maquillaje.

Estos dos elementos son parte de la dirección de arte también. El vestuario se refiere a todos los elementos que utiliza un personaje como prendas de vestir. Evidentemente, la forma en que se viste un sujeto habla mucho de este. Muchas veces, el vestuario refleja la personalidad y la psicología, como también el estrato socioeconómico, la ideología, y las intenciones de un personaje. El vestuario en cine tiene un origen homologable a la historia misma de la humanidad, sobre todo en el sentido de que refleja periodos determinados, tendencias y movimientos culturales. El maquillaje, por otro lado, es la aplicación de productos cosméticos en el rostro y el cuerpo, para la transformación del personaje. En cine, se utiliza el maquillaje con muchos propósitos. Desde crear cicatrices y heridas, hasta envejecer a los actores. Este, junto al vestuario y la utilería, conforman algunos de los grandes elementos de la caracterización.

4. Montaje/Sonido.

El sonido, al no ser un elemento visual, muchas veces pasa desapercibido a la hora de analizar una puesta en escena, en donde la imagen suele cobrar mayor protagonismo. Sin embargo, el sonido es esencial para la puesta en escena, ya que mediante éste nos adentramos a la atmósfera sonora de la película dándonos una sensación más fidedigna a la hora de percibir una obra audiovisual, aunque muchas veces sea por medio de la

misma ausencia de sonido. Esto es clave a la hora de comprender cuan determinante es el sonido en relación a su presencia o ausencia, así como también, al cómo éste acompaña al relato siendo más o menos protagónica, complementándose con la música, acercandonos emocionalmente a los personajes, etc.

El montaje es parte del proceso de post producción, en donde se recopila el material grabado y por medio de programas de edición se le da un sentido narrativo, sintetizando la historia a una duración acorde. Básicamente, es tomar el material en “bruto” y cincelarlos para así esculpir la película resultante de éste proceso. Por otro lado, si bien el montaje no está considerado como un elemento que forme parte de la puesta en escena –es prácticamente la última escritura del guión, pero en una sala de montaje en donde la yuxtaposición de imágenes configuran el relato–, para efectos de ésta tesina, entenderemos que el montaje cumple un rol clave a la hora de construir ficción en torno a una persona real, ya que, al no trabajar con actores profesionales, muchas veces el montaje termina por ser un gran aliado de la puesta en escena manteniendo la diégesis imperturbable de asperezas en las interpretaciones.

En conclusión, puesta en escena son todos los elementos que operan para configurar la imagen en su totalidad: la puesta en cámara, luz, dirección artística, diseño sonoro, vestuario, maquillaje, música, actuación etc. Vale decir, aquellos aspectos formales que sirven como vehículo para transmitir a cabalidad la idea central en la cual gravita el director y por ende, cada departamento que está encargado de realizar la película.

II. d) *Verosímil: ver para creer*

La realidad, por muy particular que sea, tiene leyes lógicas, posibilidades o probabilidades enmarcadas en la realidad misma y los límites de las experiencias que subjetiva y luego, colectivamente, comprendemos de ella. Subjetiva porque el primer filtro para con la realidad –acaso el único– es cómo cada ser vivo la experimenta, en donde poco se puede aventurar con propiedad acerca de la experiencia del *otro*. Por ejemplo, si yo le cuento a mi círculo de amigos que en una noche despejada de camping en la cordillera, entre estrellas y satélites, vi una serie de ovnis que se movían de una forma particular e impredecible; la mitad de mis amigos podría creerme y la otra mitad no. En sí el hecho podría sonar poco probable, pero al fin y al cabo, probable. Ahora, si yo le añadiera a mi anécdota que uno de los ovnis descendió, me abdujo y me llevó a un planeta de otro sistema solar en donde extraterrestres me recibieron como el elegido de una misión intergaláctica; no sería de sorprenderse que hasta el más ingenuo de mis amigos se riesen de mí. Para los límites de lo que ellos conciben como real –más allá de si es real o no– el relato se tornó poco verosímil.

Sin embargo, esto es el verosímil en función a la realidad, en donde las leyes inamovibles de ésta hace que todo lo extra cotidiano suene inverosímil. Para la ficción, esto es diferente. Lo verosímil en el cine es una parte fundamental del relato, ya que sostiene al espectador ante las rígidas o frágiles leyes lógicas que sustentan al universo creado, lo que hace que éste se adentre y se deje llevar por la ilusión de dicho universo o, en el peor de los casos, despierte el escepticismo del espectador creando una distancia que

podría ser insalvable, rompiendo la conexión emocional e intelectual entre el espectador y la representación.

Para los autores Aumont, Bergala, Marie y Vernet en el libro “*Estética del cine*” sintetizan el concepto de lo verosímil de la siguiente forma: “*Lo verosímil se refiere a la relación de un texto con la opinión pública, a su relación con otros textos y también el funcionamiento interno de la historia que cuenta.*”³⁹ Nuevamente, lo verosímil se construye en relación a los otros, colectivamente: la opinión pública, con referencia a otras obras y también, con su orgánica interna, ya que lo verosímil depende de las leyes ficticias que operan al interior de la diégesis. Luego, los autores mencionados concluyen: “*Lo verosímil constituye una forma de censura puesto que restringe, en nombre de la decencia, el número de posibilidades narrativas o de situaciones diegéticas imaginables.*”⁴⁰ Esta última cita pone a la verosimilitud como una suerte de regidor dentro del espectáculo de la ficción, ya que delimita los imaginarios a algo ya establecido, anulando lo que esté fuera de dicho terreno seguro.

Por otra parte, Hernán Silva define: “*es un concepto que se utiliza mucho en la lógica de géneros: es verosímil en relación a un género o corpus de películas (...) es verosímil algo que incluso puede ser increíble pero que, bajo el punto de vista de la narración o de la representación termina siendo creíble, o sea, lo más inverosímil, fantástico, surrealista,*

³⁹ Aumont, J., Bergala, A., Marie, M & Vernet, M. (2005). *Estética del cine: espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. Buenos Aires: Editorial Paidós SAICF, p. 141.

⁴⁰ Aumont, J., Bergala, A., Marie, M & Vernet, M. (2005). *Estética del cine: espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. Buenos Aires: Editorial Paidós SAICF, p. 141.

*extraño puede ser verosímil porque aplica un cierto criterio de películas similares.”*⁴¹

Dicho esto, entendemos que lo verosímil no es un concepto absoluto, ya que coexiste entre cierto tipos de películas: el verosímil de la ciencia-ficción, no es el mismo que en el cine fantástico, ni el de terror es el mismo que el del thriller, aunque compartan ciertos códigos o elementos.

En relación a lo anterior, el lingüista, filósofo, crítico y teórico literario de origen búlgaro, Tzvetan Todorov en el libro de autoría colectiva, *Lo verosímil*, dice: *“hay tantos verosímiles como géneros y las dos nociones tienden a confundirse (la aparición de éste sentido del término es un paso importante en el descubrimiento del lenguaje: se pasa aquí del nivel de lo dicho al nivel del decir).”*⁴² Por último, concluye: *“(…) se hablará de la verosimilitud de una obra en la medida que ésta trate de hacernos creer que se conforma a lo real y no a sus propias leyes; dicho de otro modo, lo verosímil es la máscara con que se disfrazan las leyes del texto y que nosotros debemos tomar por una relación con la realidad”*.⁴³

Luego, Hernán se refiere a las implicancias en la relación verosimilitud-espectador: *“(…) cuando se sale de esa verosimilitud el espectador se aleja, los críticos tienden a buscar otros elementos para poder pensar la película (...) así la verosimilitud puede ir al pie del espectador, puede ponerse en duda o incluso puede cambiar según la organización*

⁴¹ Silva, H. *Entrevista personalizada*. 17 de Octubre del 2018.

⁴² Barthes, R., Boons, M., Bugelin, O., Genette, G., Gritti, J., Kristeva, J., Metz, C., Morin, V & Todorov, T. (1970). *Lo verosímil*. Buenos Aires, Argentina: Tiempo Contemporáneo. p. 13

⁴³ Barthes, R., Boons, M., Bugelin, O., Genette, G., Gritti, J., Kristeva, J., Metz, C., Morin, V & Todorov, T. (1970). *Lo verosímil*. Buenos Aires, Argentina: Tiempo Contemporáneo. p. 13

interna o fachada técnica de la película. Pero en definitiva, verosimilitud no siempre es realismo”⁴⁴.

Para los límites de esta investigación, diremos que lo verosímil no trata de establecer una verdad –lo que es imposible– sino de aproximársele, de dar la impresión de ella, y esta impresión será tanto más fuerte cuanto más hábil sea el relato. El verosímil en esta investigación será una variable en cuestión para dar crédito a que el universo ficticio se sostiene en sus propios límites y por ende, no rompe su propia diégesis.

⁴⁴ Silva, H. *Entrevista personalizada*. 17 de Octubre del 2018.

DESARROLLO

INTRODUCCIÓN

A modo de introducción, cabe mencionar que las películas seleccionadas para esta investigación dan cuenta de tan solo un elemento en común: en todas se creó ficción a partir de una persona real, las cuales al ser expuestas a los límites de la ficción, pasaron de una u otra forma, a ser personajes. Sin embargo, es importante resaltar también que cada película lo hizo a su forma, método y estilo, por lo que el análisis de cada película va en función de ella, con sus respectivas particularidades pero siempre tratando de mantener una orgánica metodológica en cuanto al conjunto del estudio.

Uno de los aspectos del análisis es la descripción de la persona/protagonista según la información recopilada, esto con el fin de comprender qué hay de la persona en el personaje y viceversa en relación al guión y a el resultado final de la película. Otro aspecto a analizar es la puesta en escena, materia esencial para dilucidar el cómo éstas personas fueron inmersas en la ficción, con el fin de validar la hipótesis planteada, la cual expone que la puesta en escena es fundamental a la hora de lograr la integración de dicha persona a la ficción –o con el fin de refutarla en el caso de que se demuestre lo contrario–. Para el análisis de la puesta en escena de cada obra, se escogieron tres escenas por película bajo los criterios expuestos a continuación:

1. Presentación de personaje: primer atisbo del personaje, aunque ésta no sea necesariamente su primera escena, sino que la que lo introduzca de la forma más acabada posible.

2. Dinámica con actor profesional: una escena que hable por la organicidad interpretativa resultante entre la persona/personaje y un personaje interpretado por un actor profesional.

3. Personaje activo: una escena en que la persona/personaje se muestre activo en relación a uno de sus conflictos, considerando que ésta escena conlleve una relativa dificultad interpretativa.

Por último y antes de concluir, en el desarrollo se anexa un ítem llamado “*Apuntes de los realizadores*”, el cual busca recopilar información acerca de las inquietudes –estéticas, ideológicas, etc– del porque abordar la ficción desde personas reales que la inspiren. Esto, también con el fin de validar o refutar la hipótesis planteada, la cual estipula que los realizadores se esmeran en retratar la realidad y sus “personajes” en su complejidad más particular, viéndose limitados por la ficción a secas.

I. Y LAS VACAS VUELAN

a) LA PELÍCULA

Largometraje / Ficción / 2004 / 60 Min.



Dirección

Fernando Lavanderos

Guión

Fernando Lavanderos

Gonzalo Verdugo

Elenco

María Paz Ercilla

Magnus Errboe

Casa Productora

Duende Films

Sinopsis

Kai es un danés que cámara en mano recorre las calles de Santiago para realizar un cortometraje. Mientras realiza el casting en búsqueda de su musa inspiradora, da con una atractiva estudiante de arte con la cual comienza a deambular por las calles y a su vez, por la sutil línea entre la verdad y la mentira.

Premios

“Mención de Honor” Festival Internacional de Cine de Cuenca, Ecuador 2004.

“Premio Especial” Festival Internacional de Cine de Valdivia, Chile, 2003.

Origen

“*Y las vacas vuelan*” es un largometraje que nace como un ejercicio académico, específicamente desde una tesis de Fernando Lavanderos (sobre el acercamiento al realismo en la ficción) que fue poco a poco desmarcándose de su génesis universitaria.

El pie forzado en palabras de Fernando, era crear una *ficción/documental*, en donde se partía por la ficción pero se tomaban elementos de la realidad y el documental pero siempre al servicio de esa ficción. Todo esto, con el fin de hacer un retrato identitario de lo chileno y la mentira: *lo que se dice y lo que no*.

b) LA PROTAGONISTA



Primero que todo cabe aclarar que María Paz Ercilla es, para efectos de esta investigación, tanto intérprete como personaje protagónico en la medida de que ella se interpreta a sí misma. De hecho, su personaje no lleva nombre, por lo que en la ficha técnica de la película aparece simplemente como María Paz Ercilla, por mucho que exista alguna disociación representativa entre ella y el personaje de la película. Sin embargo, en palabras de Fernando Lavanderos, el director, de ella no sabemos

más que el hecho de que se encontraba realizando sus estudios de artes plásticas cuando fue elegida como la co-protagonista de la película, en la cual tampoco se buscó hacer un retrato exacto de su persona como evidenciaremos más adelante.

Junto a Kai –interpretado por Magnus Erboe, actor danés de teatro–, asumen un co-protagonismo ya que, si bien es él quien lleva la historia y la perspectiva enmarcada en la trama, él es un mero observador que deambula entre la fauna chilensis, coqueteando tímidamente con el voyeurismo. Sin embargo, es María Paz su ejemplar predilecto de observación una vez que la escoge durante el casting.

Por ende, el contrapunto perfecto en el desarrollo del viaje que inicia Kai, es el encontrarse con María Paz, la enigmática musa sobre la que gravita la historia.

Dicho esto, independiente de la estrecha relación entre la intérprete y el personaje, aquí los límites se desdibujan, por lo que las descripciones realizadas en este análisis irán en pos del marco de retrato del *personaje*, más no de la persona, la cual yace fuera de la representación misma abarcando complejidades de otros niveles.

La película inicia con una escena de Kai revisando cintas desde su televisor conectado a su cámara digital. En la televisión, una escena que rebobina varias veces: María Paz es interrogada por Kai, en una suerte de casting improvisado.

Esta escena de apertura esboza tempranamente la relación entre Kai y María Paz: una obsesión de parte de Kai hacia ella, que mientras se va desarrollando la película va tomando matices más ingenuos y hasta románticos. Sin embargo, en esta escena, María Paz establece una suerte de idea fuerza en la película y que a su vez, habla

también de ella y lo que se comienza a concebir como su personaje –aunque, como se explicará más adelante, esta escena está documentada y no ficcionada–:

MARÍA PAZ

Mira... de repente hay diferencias y cosas que uno tiene que omitir porque sino la otra persona no puede llegar a entenderlo...

KAI

¿Qué puede ser... más concreto?

MARÍA PAZ

¿Concretamente hablando?

KAI

Si.

MARÍA PAZ

Es decir que, tú no puedes mostrarle a otra persona todo lo que tú haces o todo lo que tú eres... realmente. La otra persona tiene una visión un poco idealizada de ti y tú tienes que

cuidar esa imagen... porque sino se derrumba todo. Siempre estás actuando un poco.⁴⁵

Como decíamos anteriormente, éstas líneas de la película sintetizan en gran parte el espíritu del largometraje, así como también el carácter de María Paz. Más adelante, con cierto juego del montaje, se revela la escena en que dicho casting ocurrió, luego de que Kai le preguntara a una serie de mujeres de distintas procedencia si es que solían mentir. Es desde ahí que, bajo la fachada técnica del documental, en donde ocurre el descubrimiento de María Paz como la coprotagonista de la película, en una suerte de meta-casting: la “realidad” y la ficción, en simultáneo. Mientras que Kai documentaba la búsqueda de la musa para su cortometraje, Lavanderos filmaba y seguía a Kai haciéndose pasar por el making-of del supuesto cortometraje de Kai para efectos de intervenir lo menos posible en la situación. Gracias a este truco, María Paz realmente pensaba que Kai era el director.

“Estábamos grabando a algunas mujeres en la Escuela de Arte de la Chile y Gonzalo Verdugo (co-guionista) atrajo a María Paz al casting (...) Estaba haciendo una performance artística para una de sus clases: estaba con un vestido rojo, el pelo teñido rojo y sus zapatos pintados de rojo, también. Era tan precaria la grabación que yo no tenía cinta para grabar todo el casting, entonces, grababa a veces. De pronto, escuché a María Paz decir esa línea y pienso: ¡¿Qué!?. Me puse a grabar pero finalmente en el montaje quedó el material completo que grabó Kai. Era muy potente

⁴⁵ Extracto de diálogo de la película “Y las vacas vuelan” (2004).

lo que estaba diciendo –y la soltura con la que lo estaba diciendo–, yo nunca podría haber escrito eso. Apenas se fue supe que era ella a la que estábamos buscando.”⁴⁶

Reacciones naturales de ese casting como cuando Kai, para acentuar el discurso de ella, le pregunta si en su caso mentiría en vez de decir la verdad y María Paz enseguida contesta que sí, pero que no en grandes cosas, sino que en detalles que uno se guarda para sí mismo; o cuando Kai le pregunta si le molestaría que él use las cintas del casting y María Paz le contesta que haga lo que quiera con ellas, así como también sus miradas a la cámara, sus formas de cambiar de una expresión de rostro a otra, entre sonrisas y la seriedad de un ceño fruncido, por ejemplo, son gestos que hicieron que Fernando y el equipo vieran a una personaje en potencia.

Una vez seleccionada a María Paz, concluyó la primera etapa del guión, según Lavanderos. El resto se fue dando de forma natural, aunque no menos manipulada: recién a la mitad de la totalidad de las jornadas de filmación de la película, Fernando y el equipo le reveló a María Paz los hilos detrás de Kai: el silencioso equipo del making-of, eran en realidad el “Dios desde la máquina”, los realizadores de la ficción.

Así, durante casi la mitad del material registrado (que luego en montaje tomó un nuevo orden) María Paz aún no tenía consciencia de ser un personaje, sino que sus acciones y diálogos eran espontáneos, parte de su carácter. Por ejemplo, un rasgo típico de ella

⁴⁶ Lavanderos, Fernando. Entrevista personal realizada por el autor. 2018, 9 de Noviembre.

durante ese tiempo fue que a las citas que agendaban con Kai –con fines de trabajo para el supuesto cortometraje– María Paz siempre llegó tarde: tanto en la primera cita en el Museo de Arte Contemporáneo como en la cita siguiente, a la que ambos asistieron a un concierto casero de hardcore. Entonces, como María Paz ya había instalado ese patrón de su carácter, Lavanderos tomó eso para una escena posterior en que María Paz ya se había enterado de que era parte de una ficción:

Yo la fui a dejar a la escena del rodaje en el puente (rodaje del cortometraje de Kai). Los técnicos audiovisuales que aparecen en esa escena eran amigos míos, pero ellos no sabían que todo era parte de la ficción, de hecho, no los contacté yo sino que la productora para que fuesen a grabar el supuesto cortometraje de Kai. Por lo mismo yo no podía ir, ya que ellos podrían sospechar... así que yo fui a dejar a María Paz al puente más atrasada para que llegara tarde nuevamente. En el rodaje era importante que los técnicos estuvieran molestos por el retraso de ella, eso hizo que salieran reacciones y chistes espontáneos cuando ella decide irse de la nada sin dar explicaciones convincentes, lo que sí era un pie forzado del guión".⁴⁷

Estos pie forzados del guión y de la ficción hicieron cuajar en gran parte el personaje de María Paz, dándole dinámicas inesperadas e imprevisibles, acentuando sus contradicciones y el misterio que evoca para Kai como personaje, por ejemplo, en la situación mencionada anteriormente en el rodaje del puente: Fernando le dió la instrucción de que se fuera sin ningún motivo aparente, o más bien, por distintos

⁴⁷ Lavanderos, Fernando. Entrevista personal realizada por el autor. 2018, 9 de Noviembre.

motivos que juntos no hacían sentido. Esto logró darle una dimensión aún más volátil al personaje, la cual estaba comprometida para con el proyecto de Kai pero que, como Fernando quería retratar –exacerbando un carácter de María Paz– es una persona que transita entre la verdad y la mentira de una forma desvergonzada.

Es así como ciertos elementos de María Paz se fueron acentuando una vez que ella ya tomó consciencia de la ficción y de su personaje durante la segunda mitad de la filmación. De todas formas, cabe a mencionar que para Fernando Lavanderos, el personaje en sí ya había esbozado un retrato durante el casting, pero que, como María Paz sabía que estaba siendo grabada por Kai, ese material es distinto a la María Paz más fresca y suspicaz de la primera reunión en el parque, por ejemplo, en donde el material que se rescató de ahí fue desde cámaras y micrófonos ocultos.

“Eso se nota también, ella le pregunta muchas cosas, está más desconfiada... conversa y se suelta más, surgen cosas de la personalidad de ella y se muestra más al no estar actuando para la cámara. Ahí nos nutrimos mucho de ella”.⁴⁸

Es importante mencionar lo decidor que fue la estrategia del manejo de información en cuanto a la dirección de actores, ya que, Lavanderos no solo lo hizo con María Paz ocultándole en un comienzo que todo era parte de una ficción, sino que a mitad de rodaje, una vez que le revela a María Paz esa verdad, Lavanderos le oculta a Kai el que María Paz ya está enterada de ello. Esto, aunque pareciera ser un capricho o

⁴⁸ Lavanderos, Fernando. Entrevista personal realizada por el autor. 2018, 9 de Noviembre.

detalle, en realidad condiciona todas las reglas del juego en cuanto a las dinámicas que se fueron dando en el transcurso del rodaje y sus escenas, lo que sin duda genera circunstancias imprevisibles en donde el factor de la adaptación e improvisación se hace un elemento clave. Más adelante profundizaremos en esto y en lo que Fernando Lavanderos llama: *“apertura a las circunstancias”*.

c) PUESTA EN ESCENA

Primero que todo, cabe a recordar que *“Y las vacas vuelan”* se gesta como una película que mezcla recursos del documental y de la ficción. Por ende, en cuanto a sus aspectos formales lo que más resalta es la proximidad que logra con el documental, en donde gran parte de los departamentos gravitan en torno a este estilo: puesta en cámara, la iluminación, diseño sonoro e incluso las *“actuaciones”*. Este tratamiento se acentúa más a la hora de abordar a María Paz, ya que la documentación que hace Kai es siempre en torno a ella, dándole un tratamiento más realista en contraposición a cuando Kai está solo en su departamento, por ejemplo. Este recurso, a mi parecer, ayuda en gran medida al cómo se percibe a María Paz dentro de la ficción, logrando un grado de organicidad y verosimilitud plausible.

1. Presentación de personaje:

El último casting: María Paz.



Puesta en cámara

La puesta en cámara de esta escena en particular, es como se mencionó anteriormente: emulando un estilo asociado al documental, la mayor parte está grabado a cámara en mano (handycam de Kai) en un Primer Plano Frontal a una altura normal, logrando un grado de intimidad que otorga cierta complicidad entre Kai y ella, principalmente por las miradas de María Paz. Esto último para mi es lo más importante de la escena, ya que desde ahí surge el potencial del personaje: en su mirada, sus expresiones y el contrapunto entre su tono actoral y sus textos (los cuales son “complejos” pero los dice con una liviandad que causa atracción).

Rara vez la cámara cambia de perspectiva, contando algunas excepciones en que se abandona el punto de vista de Kai para pasar al de el director, obteniendo Planos Conjunto Medio de ambos, alternando con paneos para las reacciones a los textos de Kai y María Paz. También, cabe a destacar el único Plano Detalle de la escena al pie

de María Paz con el que se apoya en la muralla. Ese plano, en conjunción con el resto aporta en la construcción del personaje de María Paz en el sentido en que ella se ve relajada, dominando una situación que para otra persona podría ser incómoda, pero a la vez, aporta también una segunda capa de cierta inocencia y liviandad.

Iluminación

La iluminación sigue la misma línea de la cámara: lograr realismo. No se evidencia una intención de dramatizar la escena a partir de la iluminación más allá de simular que estamos viendo una grabación casera. Sin embargo, como María Paz es el personaje sobre el cual gira toda la escena, ella está expuesta de tal forma que el tono de su piel, los colores de su ropa, pelo, zapatos, destacan fácilmente. El rojo se toma la imagen, sumando que la pared escogida como fondo también es roja, dando una caracterización a María Paz que hace que tome más protagonismo que el resto de las mujeres que pasaron por el casting. Como si el rojo en cierta forma nos indicara a un nivel subconsciente que ella es un personaje importante en la historia, cuestión que se confirma una vez que ella expone su temperamento frontal y desenfadado, así como también, la repentina y marcada importancia que se le da a ella en desmedro del resto de las mujeres que fueron entrevistadas en el casting.

Vestuario y maquillaje

En esta escena, como mencioné anteriormente, la caracterización de María Paz es particular y lo curioso es que no hubo una intención mayor desde dirección, sino que fue todo fortuito. A María Paz prácticamente la conocieron ahí mismo, por lo que el hecho de que anduviera con solo vestuario rojo (vestido, zapatos y cartera) y su chasquilla teñida de rojo –la pared, según Lavanderos, si fue a conciencia– por la mera casualidad de que ese día María Paz tenía que hacer una performance artística, es de esas singulares situaciones en que la ficción se bendice del azar de la realidad. Dicho vestuario y presencia del color rojo, favorece en gran medida la caracterización de María Paz, ya que se muestra de un comienzo como un personaje que impone una presencia atrayente que se condice con su discurso y el temperamento de su personaje: “esto es lo que pienso y no tengo problema con decirlo, sea políticamente correcto o no”. Ese vestuario se hace recurrente durante la película, utilizándolo para el supuesto cortometraje de Kai, pasando de ser un elemento no-ficticio a ser una parte fundamental de la puesta en escena en la ficción.

Actuación

En esta escena, al ser la presentación del personaje y al María Paz, no tener conciencia acerca de la ficción –aunque esto es cuestionable, ya que sí tiene conciencia de que la están grabando, por ende, se podría decir que se adapta– su forma de ser es espontánea y acorde a su personalidad original, conviniendo en que

no hay dirección alguna por parte del director, sino que solo plantearle las preguntas del casting a través de Kai. Como se ha mencionado anteriormente, en esta escena se logra retratar el primer esbozo del personaje de María Paz desde la docu-ficción.

Montaje y sonido.

A mi parecer lo que hace que destaque María Paz y emerja como personaje protagónico de la película en esta escena, es que en el ritmo de montaje contrasta evidentemente con el resto de las figurantes del casting: todas ellas aparecen de forma alternada, rápida y agrupadas en una dinámica de pregunta-respuesta más vertiginoso –incluso, en donde se omite la pregunta de Kai y solo están las respuestas concretas de ellas–, como si fuesen fragmentos de una búsqueda que aún no halla su objetivo. En cambio, la última de ellas es María Paz, a la cual es la única a la que se le da el tiempo y espacio para introducirla –desde un Plano General, no un primer plano como las demás, acercándonos a ella en una tensión progresiva–, en donde también hay menos cortes en montaje, dilatando así el tiempo entre las preguntas de Kai y las reflexiones de María Paz. El que su casting dure mucho más, sin duda, la pone a ella en un centro de interés por sobre las demás, en donde incluso desde el sonido hay espacio para los silencios entre las preguntas de Kai y las vacilaciones de María Paz. No solo ella emerge como protagonista, sino que es co-protagonista en relación a Kai, insinuando sutilmente su relación verdadera.

2. Dinámica con actor profesional

María Paz interroga a Kai



Puesta en cámara

En esta escena, el punto de vista de la cámara es llevado solo por la cámara del director, es decir, no hay quiebres hacia un tratamiento más documental. Aún así, el grado de intimidad se mantiene, privilegiando los Plano Medio Conjunto o Primeros Plano $\frac{3}{4}$ y Frontales para las reacciones de ambos. Esta intimidad funciona bastante para esta escena, ya que María Paz prácticamente comienza a interrogar a Kai: *¿por qué me elegiste a mi? ¿o sea, te llamó la atención que fuera mentirosa?, te interesaban las relaciones de pareja a ti*, etc. Las preguntas de María Paz cada vez se hacen más punzantes, por lo que tratamiento de cámara –junto al montaje– juegan un rol preponderante a la hora de incomodar a Kai, como si estuviese arrinconado. En este

sentido, la cámara es condescendiente para con María Paz, en donde ella hace las preguntas –es activa, pero más pasiva ante cámara– mientras la cámara panea hacia Kai, cerrandolo en el encuadre y asumiendo más protagonismo.

Iluminación

Un dato curioso de esta escena es que, según la diégesis de la película están en la Iglesia de los Sacramentinos, lo cual se pasa por alto de que –no lo sabríamos si no fuese por la entrevista con Lavanderos– cuando están adentro es en realidad la Iglesia Catedral, ya que, los Sacramentinos está siempre cerrada mientras que la Catedral suele estar abierta y tiene una buena iluminación. La iluminación de esta escena sigue la misma línea general de la película: el realismo. Al estar dentro de la iglesia las fuentes de luz se endurecen ya que no hay tanta luz y la poca que hay llega de forma perfilada tanto a María Paz como a Kai. Si nos vamos a la sobre interpretación, para mi esto podría hallar significados en cuanto a los diálogos: María Paz interpela a Kai, como si tratase de desenmascararlo. De cierta forma le aporta un dramatismo a la escena, aunque tenga pasajes absurdos (lo cual de cierta forma hasta se refuerza por la locación y los diálogos). Podría de esta forma, interpretarse como si se se tratase de un interrogatorio, en los cuales la luz dura y contrastada suele ser un cliché, lo cual va de la mano del absurdo.

Vestuario y maquillaje

Al supuestamente venir de la grabación de escenas para el cortometraje de Kai, el vestuario de María Paz es el mismo que en el casting, el cual Kai le pidió expresamente que conservara para las grabaciones. El vestuario cumple, a mi parecer, la misma función que en la escena del casting: acentuar el carácter y temperamento activo de María Paz, el cual en esta escena en particular se hace avasalladora para con Kai, al cual primero lo somete a un ritmo de pregunta-respuestas que lo tiene contra las cuerdas, para luego deslizar sutilmente coqueteos acerca de los planes que Kai tiene para ella, todo desde el dominar la situación: *¿por qué me elegiste a mí?, ¿me estás invitando a viajar?*, por ejemplo.

Actuación

En esta escena la actuación es una variante a considerar en cuanto a la relación de actor profesional (Kai) a actor no-profesional (María Paz), ya que esta es una de las escenas en que María Paz ya era consciente de la ficción y aunque bajo ciertos parámetros de improvisación, actúa. La escena tiene un ritmo que demanda cierta complejidad en cuanto al tono actoral: ella lo interroga de manera directa pero con un solapado interés algo coqueto por él, a la vez. También, los roles en cuanto a quien domina la situación se exageran, aunque mantienen la misma línea en que María Paz es más activa o desinhibida y Kai es más pasivo y tímido. En relación a esta escena, Lavanderos comentó acerca de la dinámica de la dirección de actores:

*“María Paz es de una personalidad aguda, entonces le dije que lo interpelara, que le preguntara básicamente qué hacían ahí y que tratara de desenmascararlo. En cambio a Kai le dije que reaccionara y que no soltara el escuchar lo que ella le diga, que estuviese atento para poder improvisar. Él tenía más herramientas profesionales, por lo que le di los objetivos e iniciativa a ella y a él la libertad para adaptarse.”*⁴⁹

Esto se condice con el análisis expuesto en cuanto al tratamiento de cámara, en donde rápidamente los paneos llevaban la atención a Kai y su reacción, para que luego el montaje hiciera lo suyo en la construcción de silencios en los contraplanos.

Al ser de las primeras escenas en que María Paz es consciente de su personaje en la ficción, esta dinámica ayudó mucho a lograr un tono convincente y verosímil.

Montaje y sonido.

El montaje en esta escena, como decía anteriormente, es algo fundamental y que, de cierta forma, se percibe en el ritmo de la escena por los cortes bruscos que da la impresión que son con el fin de resignificar diálogos, alterando el guión y por ende, las reacciones de los personajes y la forma en que el espectador termina por percibirlos. De hecho, la propuesta de sonido también a mi parecer aporta detalles en el ritmo de la escena, por ejemplo, cuando María Paz le dice: *las relaciones de pareja te interesaban a ti* (con respecto a las preguntas que le hizo en el casting) al instante hay

⁴⁹ Lavanderos, Fernando. Entrevista personal. 2018, 9 de Noviembre.

un corte hacia un plano reacción de Kai en donde se ve complicado mirando el suelo y suena un campanazo de la iglesia, como si se tratara de una pregunta que lo deja knock out. Con respecto a esta escena, Fernando –el cual montó la película por su propia cuenta– comenta acerca de la edición:

*“En esta escena hay mucho montaje. Jugué un poco con lo que pasó (la escena duraba 40 min de improvisación, aprox) así que mezclé los textos construyendo nuevos diálogos medios absurdos, por ejemplo: cuando Kai le dice que tuvo una pareja en Dinamarca y que de un día para otro ella se fue, María Paz le dice: ¿y eso fue en invierno?. Se mezclan dos dimensiones distintas por corte y queda un diálogo extraño que bajo mi criterio, ayudó a potenciar la torpe comunicación entre ambos. Mientras grabábamos también nos dimos cuenta que no era precisamente una historia de amor, sino más bien una relación torcida en donde cabía el absurdo”.*⁵⁰

También Fernando hace alusión a cuanto se rescató por montaje las actuaciones de María Paz, que durante el largo de toda la escena tiene altibajos en cuanto al tono actoral al que llega, privilegiando más sus preguntas directas y punzantes hacia Kai. Esto sin duda aporta en cuanto a la configuración y el cómo se percibe el personaje.

3. Personaje activo

María Paz se apodera de la ficción

⁵⁰ Lavanderos, Fernando. Entrevista personal. 2018, 9 de Noviembre.



Puesta en cámara

La puesta en cámara de esta escena en particular, está bajo la mirada de la cámara del director (no hay intervención de Kai). Esto, ya que es la escena en que se desmantela el código de la película, desde dentro hacia afuera, ya que es el mismo Kai el que revela la “verdad” a María Paz: todo era parte de una mentira, él no es director sino que un actor. La cámara en mano por ende, va en búsqueda de esa tensión entre ambos: panea de un personaje a otro, deteniéndose en sus reacciones. Momento clave es en el cual Kai comienza a excusarse de toda la mentira que arrastró durante toda la película y la cámara va hacia María Paz y hace un zoom a su expresión: se ve seria, pero no molesta e irrumpe con un “*ya, ¿te obligaron?*”, a lo que Kai responde que no, por ende, ella le dice que es su responsabilidad de todas formas. La cámara se queda con ella y crece un silencio entre ambos, el cual ella rompe diciéndole que ya sabía que todo era mentira, parte de una película. Aquí desde el diálogo a las

miradas de los actores a cámara rompen la cuarta pared⁵¹, incluso siendo Lavanderos el que interviene en los últimos diálogos de la escena.

Iluminación

La iluminación de esta escena es fundamental, ya que su fuente es solo natural –salvo la luminaria urbana– ya que están en un atardecer y para mí, obedece a un orden simbólico en cuanto a que es el desenlace de la película: la caída del telón, en donde los personajes se quitan las máscaras y se desmantela el código de la ficción tanto para ellos, como para nosotros. Bajo esta línea, la iluminación podría cumplir la función de un cierre simbólico del viaje de Kai, sumando las reflexiones que hace ante de esta escena: lo único que hay entre la verdad y la mentira, es la mentira, puesto que solo de ella podemos tener algún grado de certeza. Si se lleva a la teoría de guión, el bloque narrativo “*La noche oscura del alma*” de *Save the Cat!*⁵² hace alusión a cuando el personaje atraviesa un periodo de desolación –por lo general un poco antes del desenlace de la película–, lo cual hace sentido en cuanto al momento que está atravesando Kai y lo casi literal en cuanto a la iluminación de esta escena.

⁵¹ Recurso originalmente teatral en el cual un personaje interpela, observa o habla directamente con el público haciéndolo cómplice de la trama y rompiendo la realidad ficticia o diégesis que se plantea.

⁵² Libro sobre estructura de guión y novelas escrito por el guionista norteamericano Blake Snyder.

Vestuario y maquillaje

El vestuario y el maquillaje de María Paz siguen acorde a su caracterización: la predominancia del rojo en su vestido, peinado y accesorios. Para mí esto es esencial, ya que es la vestimenta con la que ella debería actuar para el supuesto cortometraje de Kai, pero que, en esta escena en particular hace que logre un contrapunto para con la escena que termina la película, luego de ésta: vemos a Kai caminar a un paso musicalizado por una radio con música clásica que lleva en la mano en medio del paseo ahumada. Lleva un traje rojo, medias rojas y una máscara roja de la Commedia dell'Arte –en la escena del cerro admite ser actor de ese tipo de teatro–. Por ende, esta relación de color entre ambos, de cierta forma los enlaza.

Actuación

La actuación en esta escena es otro punto clave: María Paz, ya consciente de la ficción de la película se enfrenta a un Kai que pretende explicarle que él no es el director y que es sólo un actor, sin saber que ella ya lo sabe todo. Esta dinámica actoral es un juego interesante, ya que maneja distintos niveles de conocimiento con respecto a los actores y los pone en conflicto. Cabe a destacar el manejo de improvisación de María Paz que, sin manejar técnicas actorales, se adapta rápidamente a la situación sin salirse del tono actoral. Fernando, con respecto a la dinámica de dirección de actores en esta escena en particular, comenta:

*“En esta escena María Paz se apropia totalmente del terreno: se rebela contra Kai y contra la película y sus códigos. Es la escena más transgresora de ella. Escucha a Kai a que él se excuse y le explique la “verdad”, pero ella no le dice de inmediato: si, ya lo sabía, sino que primero le pide más explicaciones porque dice no entender y ante la incomodidad de él por admitir sus mentiras lo interpela y le dice: ya, ¿te obligaron acaso?. Eso es un giro de tuerca que nació totalmente de ella”.*⁵³

Esta escena, si bien es la última que grabaron con María Paz, no deja de sorprender de que aunque ya sabía que ella es un personaje, no deja de ser ella: la misma del casting, una joven perspicaz que no tiembla a la hora ni de mentir o disimular. Pero más interesante es pensar que con ese puntapié inicial del casting, cabe a cuestionarse por completo quién es María Paz realmente, independiente de cuando sí tenía noción del personaje o de las primeras citas en que aún no sabía nada.

Montaje y sonido

A mi parecer, el único elemento a destacar en esta escena en cuanto a montaje y sonido, es que, por medio de la sencillez de un solo plano sin cortes (con paneos y reencuadres hacia ambos personajes) un tratamiento sonoro simple y sin artificios extradiegéticos, la tensión de la escena funciona y se resuelve de forma orgánica, a pesar del nivel de complejidad que ésta supone al desmantelarse el código de la película. María Paz, como se mencionó anteriormente, toma el control –ya no solo de

⁵³ Lavanderos, Fernando. Entrevista personal. 2018, 9 de Noviembre.

Kai, sino que de la película– y es rescatable el hecho de que su actuación no haya necesitado de mayor intervención en cuanto a recursos de montaje.

II. N A O M I C A M P B E L

b) LA PELÍCULA

Largometraje / Ficción / 2013 / 83 Min.



Dirección

Camila José Donoso

Nicolás Videla

Guión

Camila José Donoso

Nicolás Videla

Elenco

Paula Yermén Dinamarca

Camilo Carmona

Josefina Ramírez

Ingrid Mancilla

Producción

Catalina Donoso

Rocío Romero

Sinopsis

Yermén es una transexual en sus treinta que trabaja como tarotista y vive en la emblemática población La Victoria. En busca de una reasignación de sexo decide probar suerte en un programa de TV sobre cirugías plásticas, donde conocerá a una inmigrante que desea operarse y ser igual a Naomi Campbell.

Premios

Mejor Película, Competencia Internacional de Largometrajes, Festival Libercine,
Argentina 2014.

Mención Especial del Jurado Largometraje Internacional, Festival de Valdivia 2013.

Origen

“*Naomi Campbell*” es un proyecto largometraje que nace el 2012, primero que todo, como tesis de título de ambos directores-guionistas y también, como una investigación antropológica acerca de las mujeres inmigrantes en Chile. Camila José Donoso y Nicolás Videla –de una escuela de ficción y otra más documental, respectivamente– comienzan indagando espacios como cabarets y cafés con pierna. A su vez, Nicolás presenta a Paula “Yermén” Dinamarca a Camila, la cual toma el protagonismo del proyecto, en donde comienzan a establecer relaciones entre las mujeres inmigrantes de color y lo que es ser una transexual en Chile. Así, la película, cada vez se imanta más a Yermén como un retrato de personaje, adoptando aspectos formales del documental de observación, puesta en escena de ficción y el auto-registro de Yermén, creando una *película trans*: entre la ficción y el documental.

b) LA PROTAGONISTA



Al igual que el resto de las personas/personajes que son parte del objeto de estudio de esta investigación, Paula “Yermén” Dinamarca en *“Naomi Campbell”* se entrega a la ficción en cuerpo y espíritu. Transexual, tarotista, pobladora de La Victoria, practicante de la santería y un sin fin de dimensiones que se escapan del marco del “personaje” –es activista y vocera del Movilh, por ejemplo– y que configuran a Paula. Y es que, a la hora de abordar un documental o ficción, siempre hay directrices de un personaje que se tienen que abandonar en pos de otras dado el peligro de pretender abarcar demasiado: en este caso, esbozos de su dimensión afectiva, laboral e íntima nos ayudan a empatizar con una persona igual o más compleja que cualquier otra.

“Naomi es parte de mi vida. Naomi documentalizó mi salida de cara a La Victoria, le dio un perfil a una época en la que trabajé en una línea telefónica como tarotista. Y

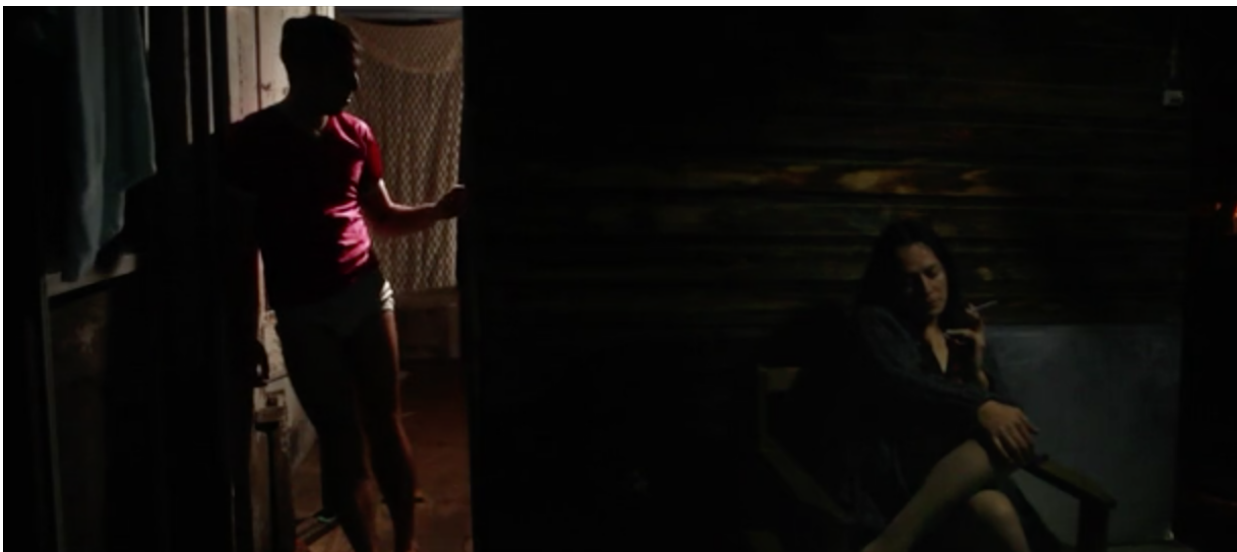
*también por otro lado, recogió experiencias de mi vida y las abordó desde la ficción: elementos de mis relaciones amorosas y mi anhelo de hacerme una vagina.”*⁵⁴

Según Paula, la película se grabó durante casi un año y hay mucho material que no se incluyó en el montaje final. Esto no hace más que reforzar la idea anterior de que si bien ella dispone su persona para la confección de un personaje en los marcos de la representación, su figura abarca mucho más de lo que alcanza a esculpir la ficción. Consciente de ello, confió parte de sus experiencias en amoríos con hombres “heterosexuales” para armar una de las líneas dramáticas centrales: su relación con Fernando (interpretado por Camilo Carmona). Acerca de ésta directriz, nos cuenta:

*“Yo era dueña de un poderoso altar: tenía a los Orisha, a Santa Sara, Santa Muerte, entre otros. Claro, si desconoces lo que son, son una hueá de dimensiones bastante extrañas. Entonces, con los pericos que salía en esos tiempos (error), yo compartía mis espacios con ellos y veían ese altar. Y en volá, después las relaciones se iban a la misma mierda porque ellos pensaban que yo estaba practicando hechicería para que ellos me quisieran. He ahí parte del drama con Carmona... él como que se psicosea por tenerle temor a lo que desconoce. Y en el fondo, es lo mismo que pasa con nosotras... nos repudian de día claro porque tienen miedo al misterio que nosotras representamos. Es desde ahí que rechazan lo desconocido.”*⁵⁵

⁵⁴ Dinamarca, Paula. Entrevista personal realizada por el autor 2018, 17 de Noviembre.

⁵⁵ Dinamarca, Paula. Entrevista personal realizada por el autor. 2018, 17 de Noviembre.



FERNANDO

Put a a mi igual me da miedo la hueá.

YERMÉN

¿Qué te da miedo?

FERNANDO

Put a, las cartas... las velas... todas las hueas. Andan puro hueveando...

YERMÉN

¿Quienes?

FERNANDO

Putá, los cabros de la calle po...

YERMÉN

¿Te vinieron con el cuento de que soy bruja?

FERNANDO

Putá no... pero igual es rara la hueá. O sea, tanta
estatuita... tanta vela.

YERMÉN

Es raro, pero... no es malo. ⁵⁶

Esta simple escena relata algo que Yermén vivió en su vida más de alguna vez, de ahí su necesidad de relatar su experiencia a los directores y que éstos lo trabajaran en conjunto a ella como parte del personaje dentro de la puesta en escena de ficción.

“Mi intención de hacer Naomi era mostrar mi vida humildemente, desde la exposición –y no la sobreexposición–, en el marco de que yo soy una trans más: desde la autogestión, la marginación. Aunque no me gustaba cómo reaccionaban algunas personas a la obra, me agradecían como con exceso de compasión... en Argentina me decían: “gracias Yermén, sos divina”. Y yo como... ¿gracias de qué?. Pero

⁵⁶ Extracto de diálogo de la película “Naomi Campbell” (2013).

cuando la vieron en el circuito de pobladores me respetaron más, me conocieron más y se dieron cuenta de que yo no era una caricatura que jugaba a la guerra. Incluso, algunos huevones que me miraban a huevo se dieron cuenta de que yo era más comandanta que ellos. Pero claro, a mi nadie me pregunta: yo soy el mariconcito del sector no más”⁵⁷

c) PUESTA EN ESCENA



Primero que todo, cabe a recordar que Naomi Campbell es una película que está entrelazada entre la ficción y el documental. Por ende, tiene pasajes con distintos dispositivos y lenguajes narrativos: el documental de observación, la puesta en escena de ficción y también el auto-registro que hace Yermén desde una cámara digital

⁵⁷ Dinamarca, Paula. Entrevista personal realizada por el autorl. 2018, 17 de Noviembre.

handycam Hi8. Según Camila, la realizadora, es con el fin de que la película adopte la forma de Yermén: “una película trans, entre la ficción y el documental”.⁵⁸

1. Presentación de personaje

Yermén va al doctor



Puesta en cámara

La puesta en cámara de esta escena en particular, entra desde una observación pausada con Planos Generales de la sala de espera, para cada vez ir acentuando más la mirada en Yermén: aquella que sale de la norma. Una vez que Yermén entra a la consulta con el doctor, sin revelarla de inmediato, se da paso a contraplanos jugando con Planos Medio del doctor y Yermén, en donde la superposición del plano de Yermén con el texto del doctor –el cual Yermén cuenta que era un doctor, cirujano plástico

⁵⁸ Donoso, Camila. Entrevista de Youtube por Cineteca Nacional de México, 2014. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=DUqNmPF9G3Y>

real–, a mi criterio, es el punto alto de la escena: luego de que Yermén le propone llegar a un acuerdo para intercambiar la operación del cambio de sexo por la exposición de ella en el supuesto programa de TV, el doctor le contesta: “*Un reality... una fiesta. No pues niña, esto es un drama. El drama de tu vida. Tu vas a cambiar, vas a ser otra persona. Pero eso, como todo lo que sucede en Chile, no te va a salir gratis*”. Que esta línea del doctor se escuche mientras vemos a Yermén –lo que podría ser un mero juego de montaje– en un Plano Medio que privilegia su expresión y su incomodidad ante la situación, logra un enganche emocional con ella.

Iluminación

Esta escena con respecto al resto de las escenas de Naomi Campbell, funciona como muy buen contrapunto a la hora de presentar a Yermén: la sala de espera y la consulta están en clave alta, excesivamente iluminados. Yo al menos lo interpreto de tal forma en que se expone a Yermén a la luz del día –no literalmente–: su cuerpo expuesto en completa fragilidad ante un ambiente burocrático hostil que la cuestiona, la limita y la juzga por ser diferente y no tener los recursos económicos necesarios para llevar una vida tal como a ella le gustaría. En ese sentido, para mi no es azaroso que ésta escena sea una de las más iluminadas dentro de toda la película.

Vestuario y maquillaje.

El vestuario y maquillaje son realistas en cuanto a que es la vestimenta propia de Paula. Desde ahí se logran desprender algunos significados clave del personaje: si bien es una persona con algunos rasgos biológicos masculinos, existe una preocupación de su parte para construirse con una identidad femenina: lleva aros, se delinea los ojos, tiene el pelo largo, utiliza cartera, etc. Todos estos atributos podrían sonar arbitrarios si no se acompañan de la imagen, ya que, no logran enmarcar en absoluto una identidad de género en particular: podría ser un travesti o transexual, pero la primera se descarta una vez que Yermén pasa a la consulta con el doctor.

Actuación

En esta escena Yermén tuvo que ponerse a la par con otro actor no profesional: el doctor. Éste, como se mencionó anteriormente, es realmente un cirujano plástico que se dedica a los cambios de sexo. Antes de hablar con Yermén no habría forma de sospechar que el doctor no era un actor profesional, ya que la dinámica entre ambos fluye de forma natural. Punto aparte, la actuación por parte de Yermén es más bien de expresión que de diálogos –el poco diálogo que tiene ocurre en un plano general a espaldas de ella, tal vez por temas de actuación– por ende, el logro de actuación de esta escena creo que va más por el juego de montaje y la superposición de diálogos, en donde ahí está la clave del enganche emocional con el personaje.

Montaje y sonido.

Como adelanté anteriormente, creo que como presentación de personaje es una escena que funciona muy bien a nivel de montaje: vamos conociendo a Yermén de a poco, desde su contexto (planos generales que transmiten cierta hostilidad burocrática) hasta comprometernos emocionalmente con ella, enganándonos al personaje al arranque de la película: planos medios de ella narran su incomodidad ante la situación, que sumado al diálogo sobrepuesto del doctor, hace que la crueldad del escenario aflore empatía fácilmente por la condición de la protagonista.

2. Dinámica con actor profesional

Yermén fuma con Fernando



Puesta en cámara

Esta escena es clave en relación al arco dramático que vive Yermén junto a su pretendiente, Fernando. La última escena que habían tenido juntos, Yermén le había pedido a él que no la buscara más, insatisfecha del vínculo que ambos sostenían hasta ese entonces. La escena arranca con Yermén fumándose un cigarro en primer término del plano, apartada de la fiesta la cual transcurre plácidamente como un telón de fondo. Al rato, se acerca Fernando con un silencio cómplice, como si ese momento apartado del tumulto, les perteneciera exclusivamente a Yermén y a él.

Hace sentido que esta escena se resuelva sencillamente en un plano medio conjunto lateral de ambos, acentuando la tensión que existe entre ambos por su conflicto y relación aún no resuelta, poniendo énfasis en ellos y la intimidad del momento.

Iluminación

Junto a la puesta en cámara, la iluminación es un punto alto de la escena, la cual opera a modo de contraluz, recortando la silueta tanto de Yermén como de Fernando y matizando con pequeños puntos de luz como velas de fondo, acentuando el momento a solas, íntimo y sencillo –como lo es compartir un cigarro– que están teniendo ambos. Tal como explicaba en la puesta en cámara, la atmósfera de ésta escena hace que la fiesta se vea reducida a algo meramente contextual, ya que, lo importante en realidad está sucediendo en la tensión entre ellos, a oscuras. Punto aparte, me parece relevante mencionar que en el diálogo hablan sobre la operación de cambio de sexo por la que participa Yermén en un concurso de TV, a lo cual Fernando demuestra un marcado interés. Esto, sumado a las indirectas que ambos se lanzan avivando la tensión, nos podría hacer interpretar que el que ellos estén a oscuras hace juego con la identidad de género de Yermén, para la cual –como contaba en la entrevista– la noche, y por ende la oscuridad, simboliza un puente de deseo para con los hombres “heterosexuales” que a la luz del día la rechazaban.

Vestuario y maquillaje

A propósito de la iluminación, la cual como decíamos transcurre mayormente a oscuras en relación a Yermén y Fernando, el vestuario y el maquillaje no son un elemento a destacar en la construcción de la escena. Sin embargo, si tuviéramos que hacer mención a la utilería, si bien el cigarro pareciera ser un mero pretexto para el desarrollo de la escena, a mi parecer es algo fundamental. El que Yermén se haya apartado sola de la fiesta, a un rincón a oscuras a fumarse un cigarro y que luego Fernando llegase, le otorga cierta naturalidad a la escena. Además, aporta significados de un “segundo orden” –o sea, no literal– una vez que Fernando le pide una fumada a Yermén, en donde los silencios y miradas enriquecen la relación.

Actuación

Si bien la iluminación de cierta forma limita el hacer un análisis más exhaustivo de las actuaciones –en cuanto a expresiones faciales, por ejemplo–, la actuación de la escena se siente orgánica y natural al menos en la dinámica entre Yermén y Fernando. Al haber un conflicto aún sin resolver en su relación, el espacio para los silencios, las miradas cómplices del compartir un cigarro a medias hace que crezca la escena en sus dimensiones afectivas. Punto alto en la dinámica de ambos y su interpretación, es en el diálogo del final de escena en que Yermén hace mención a que de ganar el concurso y operarse para la reasignación de su sexo, le tomaría al menos dos meses la recuperación de su cuerpo y el estar “entre paréntesis”.

FERNANDO

Igual su rato...

YERMÉN

¡Harto rato!

FERNANDO

Pero la paciencia es una planta amarga de frutos dulces. O eso decían los chinos.

YERMÉN

¿Eso decían los chinos? Jaja. Y tú... ¿estái dispuesto a comerte esa planta amarga... para que te dé un fruto dulce?⁵⁹

La escena podría decirse que termina en su clímax: es decir, en la alta tensión que se genera luego de que Yermén le lanza esa pregunta a quemarropa. Le sigue un breve silencio y unas miradas lascivas que a pesar de la poca luz de la escena, se desprenden más de la emoción que de lo gestual. Esta indirecta prácticamente sintetiza la escena e insinúa que aún hay un interés sexo-afectivo entre ambos.

⁵⁹ Extracto de diálogo de la película *“Naomi Campbell”* (2013).

Montaje y sonido.

Al resolverse la escena en una puesta en cámara minimalista, en un solo plano medio conjunto lateral, poco cabe a decir del montaje de ella más que el hecho de las lecturas que se desprenden de esta decisión: la tensión implícita de la escena, el espacio para los breves silencios y miradas, ameritan esta construcción de escena. Sin embargo, un punto a destacar de dicha construcción es la música, la cual juega un rol clave durante gran parte de la escena: “Ojalá” de Silvio Rodríguez es coreada a capella por un grupo de mujeres que se encuentran “en off”, en último término del plano, cargando de matices emotivos el cómplice encuentro de Yermén y su amante.

3. Personaje activo

Yermén es abandonada



Puesta en cámara

Esta escena, a nivel de trama, se podría decir que es la continuación de la anterior en donde Yermén fuma junto a Fernando. De cierta forma, están emparentadas también por un grado de formalidad que comparten: ambas se resuelven desde la sencillez de un plano, aunque en esta la cámara toma aún más distancia. El auto de Fernando se estaciona en lo que pareciera un potrero de una población y vemos desde una cámara testigo distante –en un plano general frontal– como Yermén y Fernando tienen sexo.

En medio del acto sexual, Fernando le pide a Yermén “cambiar de roles”, a lo que Yermén se opone totalmente ofuscada. Al desarrollarse toda la acción en un solo plano distante de un relativo compromiso emocional para con la protagonista, la lectura que se desprende del conflicto de la escena pasa a ser de tintes más racionales que afectivos, asomando la ironía de la situación: Yermén trata de maricón a Fernando preguntándole si es que se está metiendo con hombres y Fernando le pregunta que para qué tiene pene, si no lo ocupa. Sin embargo, lo que pareciera ser una situación cómica se interrumpe pasando a un plano medio $\frac{3}{4}$ de Yermén: Fernando se va en su auto dejando a Yermen sola en el descampado para luego caminar sin un rumbo fijo. El quiebre del tratamiento de la escena es clave para pasar a distintos niveles de información emocional, captando al final de ésta la complejidad del sentir de Yermén.

Iluminación

La iluminación naturalista en esta escena obedece a las condiciones de la locación: un potrero aislado y de escasa fuente de luz, en donde el auto es la luz principal. Sin embargo, esto le otorga cierta intimidad a la escena y también, significantes simbólicos en cuanto a lo que ya habíamos mencionado acerca de lo que para Paula –como nos contaba en la entrevista– significaba la noche: un puente de consumación del deseo con hombres que a plena luz del día la rechazaban. Además, al ser el auto de Fernando la única fuente de luz principal hacen que, al momento en que él se va, Yermén quede a solas y a oscuras, caminando a tientas en un camino pedregoso. Esto hace que la luz y su expresividad transmitan la desolación que está viviendo Yermén.

Vestuario y maquillaje

Como una suerte de extensión de la iluminación –y para reafirmar que los significantes no son azarosos y obedecen a un tratamiento– una vez que Yermén se baja del auto se revela con mayor claridad que está vestida con un vestido negro y maquillada de negro. De cierta forma, esta noche para ella es *“La noche oscura del alma”*, en donde el quiebre con Fernando la expone nuevamente a la soledad y a un proceso de luto.

Actuación

El tratamiento de cámara es esencial a la hora de describir las actuaciones en esta escena: sin duda, la distancia en que se desarrolla la escena en un comienzo, sobre todo

en el acto sexual, le otorga cierta naturalidad y verosimilitud a las acciones y diálogos. Con una cámara más encima –planos más cerrados– hubiese sido más difícil lograr la intimidad y confianza a la hora de exponerse a una escena de ese nivel de complejidad. Al contrario de otras escenas en donde, según Paula, había más espacio para la improvisación, ésta escena en particular los directores intervinieron aún más. Sobre esta escena y la dirección de actores, Paula se refiere en la entrevista:

“Les dije que no haría un desnudo, trataron de convencerme pero les dije: punto uno, no soy actriz (le voy a sentir el cototo a Carmona y me voy a calentar y no tengo las técnicas para zafar de ahí); punto dos, no quiero caer en la huevada de quejarme como actriz porno; punto tres, mi cuerpo es mío y yo sé a quién se lo muestro en pelota. En resumen, no me parecía necesario para la escena un desnudo ya que con las instrucciones y los tiempos dados por dirección ya estaban los elementos en juego.”⁶⁰

Cabe a mencionar la importancia que juega la exposición de la persona a la hora de esculpir el personaje, en donde los límites se tornan difusos y complejos. En este caso, Yermén impone sus propios límites en cuanto a la representación por lo que el guión sufre una pequeña adaptación, como también la puesta en cámara, asunto no menor a la hora de comprender el fenómeno del proceso creativo en la confección de la persona/personaje y los últimos resultados una vez terminada la película.

⁶⁰ Dinamarca, Paula. Entrevista personal realizada por el autor. 2018, 17 de Noviembre.

Montaje y sonido

Al ser una escena relativamente simple en cuanto al montaje, cabe a destacar la síntesis de planos utilizados para la confección de la escena, ya que en sí no tiene más de tres planos a pesar de su duración: un plano general en el cual llega el auto de Fernando y se estacionan, el segundo un plano general frontal –el de mayor duración– en donde ocurre la relación sexual y posterior discusión y luego, en un último plano ocurre el que Fernando abandona a Yermén y ésta lo ve partir para luego caminar. La escena, al estar dividida en tres planos, contiene una clara estructura narrativa clásica: introducción, desarrollo y conclusión, marcando el ritmo de la escena. Además, el último corte de la escena que hace la transición a la siguiente, en donde la cámara sigue a Yermén en su caminata y baja a sus pies para luego hacer un corte directo de imagen y sonido en donde vemos los pies de Yermén acurrucada en la bañera.

III. MALA JUNTA

a) LA PELÍCULA

Largometraje / Ficción / 2016 / 89 Min.



Dirección

Claudia Huaiquimilla

Guión

Claudia Huaiquimilla

Pablo Greene

Elenco

Andrew Bargsted

Eliseo Fernández

Francisco Perez-Bannen

Francisca Gavilán

Casa Productora

Lanza Verde

Pinda Producciones

Molotov Cine

Sinopsis

Cuando Tano (16) vuelve a cometer un delito es enviado a vivir con su padre al campo, donde se hace amigo de un tímido joven mapuche llamado Cheo (15). Un conflicto político en el sector y las malas relaciones con sus padres, los desafían a enfrentar juntos los prejuicios con que cargan en su adolescencia.

Premios⁶¹

Mejor película Competencia Largometraje Chileno, Festival Internacional de Cine de Valdivia, 2016.

Premio del Público y Premio Lycéen de la fiction, Cinélatino Rencontres de Toulouse, 2017.

⁶¹ Lista completa de los premios de *Mala Junta* en Sitio Web: <http://cinechile.cl/pelicula/mala-junta/>

Origen

“*San Juan, la noche más larga*” (2012) es el cortometraje académico y obra de título de Claudia Huaiquimilla. Este cortometraje, en cierta forma marca el precedente de *Mala Junta* (2016), en donde también trabajó con su primo como protagonista: Eliseo Fernández, mapuche al igual que ella. Tres años más tarde, Claudia retoma el espíritu de “*San Juan*” y lo lleva a un largometraje, complejizando la trama junto al co-guionista Pablo Greene, creando una contraparte para Cheo, el tímido personaje que representaría su primo. Esa contraparte es Tano, un “*niño terrible*” de Santiago que para evitar ser internado en el Sename, es relegado a la casa de su padre ausente en el Sur, en donde conoce a Cheo. Ambos, Cheo y Tano, muy distintos el uno con el otro, desarrollan una entrañable amistad basada en el desarraigo.

*“Mala Junta surge de algo muy personal, de mi incomodidad con las etiquetas que pone la sociedad –carga con varias de ellas–: al ser indígena en Chile uno está muy mal catalogado. Quise un poco hacerme cargo de eso, no solo de mis etiquetas sino que de los prejuicios que cargan otros. El darle voz a ese otro, el poner ese punto de vista, para mi ya es una acción política en sí.”*⁶²

Premio Especial del Público, 17º aluCine Latin Film+Media Arts Festival, Canadá, 2017.

⁶² Huaiquimilla, Claudia. Entrevista de Youtube para el Costa Rica Festival Internacional de Cine. 2017.

b) EL PROTAGONISTA



Claudia Huaiquimilla, como todas las personas, tiene primos lejanos y cercanos. Eliseo, es uno de aquellos a los que no conoció a tan temprana edad, pero apenas lo conoció le despertó tal curiosidad que luego le valdría incluirlo en su cortometraje de título (*San Juan, la noche más larga*) y unos años más tarde, a su ópera prima: *“Mala Junta”*.

*“Conocí al Cheo estando chico. Todo bien, buena onda. Al otro día mi papá apareció temprano preguntando por el Cheo porque andaba desaparecido. Pensé en que en el campo es muy común que los niños se pierdan jugando afuera, así que le dije que obvio que andaba en eso. Pero mi papá preocupado me dice: es que no están los fósforos y éste huevón es pirómano.”*⁶³

⁶³ Huaiquimilla, Claudia. Entrevista personal realizada por el autor. 2018, 7 de Noviembre.

Esa presentación de Cheo, hizo que Claudia lo comenzara a mirar con otros ojos. Ese verano compartieron mucho, ya que comenzó a sentirse muy ligada a él: su forma de hablar, de contar las cosas, etc. Una vez hubo que hacer una quema de letrinas para una ceremonia y Claudia lo alentó a que fuese el primero en prenderla. Su papá la apoyó y Claudia decidió grabarlo: intuitivamente se detuvo en la expresión de su rostro.

“Me quedó dando vueltas esa imagen... tuve que volver a Santiago por mis clases, tenía que hacer mi proyecto de título: escribir un corto. Mi pareja me dice como: “estás obsesionada con el Cheo, mejor escribe sobre él”. Me pasó que empecé a investigar estudios psicológicos sobre piromancia y estaban muy vinculados a violencia intrafamiliar. Entonces comencé a hacer un perfil psicológico alrededor del Cheo, sin que fuese el Cheo”⁶⁴

De esta forma comenzó a gestarse *“La noche de San Juan”*, que como se mencionó anteriormente, de cierta forma sentó las bases para lo que luego sería *“Mala Junta”*. Claudia cuenta que, en el rodaje de *“San Juan”*, en una escena Cheo tenía que enfrentarse a su padre, el cual era alcohólico y violento. Cheo se acercó a Claudia personalmente y le comentó que le estaba haciendo revivir lo que él vivía en su casa. Claudia paralizó el rodaje. Un cortometraje no era más importante que el estado emocional de un niño, su primo. Habló con él apartados del resto y le dijo que si él no estaba dispuesto a hacerlo, ella no tenía ningún problema. Sin embargo, Cheo accedió.

⁶⁴ Huaiquimilla, Claudia. Entrevista personal realizada por el autor. 2018, 7 de Noviembre.

De ahí en adelante el cortometraje tomó una carga simbólica mucho más potente: de cierta forma, Cheo canalizó parte de sus traumas en ese trabajo, en relación a sus problemas familiares, como también al quemar en una escena el altar de una virgen.

*“El cortometraje tuvo su paso por Valdivia y toda mi familia fue a verlo. Se visibilizó algo que no se estaba hablando y hubo una cierta división en la familia: incluso, pudo entrar una asistente social a ver el caso de Cheo. Luego, con el tiempo me preguntaban: ¿cuál es tu próximo proyecto? Y obviamente habían cosas de “San Juan” que quedaron abiertas y que quería seguir explorando”.*⁶⁵

Así, relata que uno de los personajes de San Juan, Tano, el cual era amigo de Cheo pero que estaba un poco dejado de lado, quiso incorporarlo al nuevo trabajo que tenía en mente en donde ambos amigos fuesen co-protagónicos: cada vez la construcción de estos dos personajes se fue agudizando más en detalle y se resolvió en que Cheo debía ser mapuche –en San Juan no se hace alusión a ello, es un niño del campo– y Tano también debía lograr mayor especificidad: el Sename parecía ser una opción.

“La película parte escribiendo el guión diciéndonos yo y Pablo –su pareja y co-guionista–: ¿qué pasa si ponemos en situaciones a estos dos chicos? Tano es muy una proyección de mi cabeza y la de Pablo, pero Cheo siempre fue Cheo para nosotros: lo conocemos, sabemos cómo contesta, etc. Nos comenzamos a basar en experiencias que hemos vivido con él o nos imaginamos cómo él reaccionaría: si nos fumáramos un

⁶⁵ Huaiquimilla, Claudia. Entrevista personal realizada por el autor. 2018, 7 de Noviembre.

pito con él, por ejemplo o experiencias que sabíamos por él mismo de cuando vivía bullying en el colegio por ser mapuche, por lento, por todo. Eso era un tema, porque la gente de escuelas rurales para poder continuar sus estudios tienen que ir a la ciudad y ahí la discriminación es más latente.”⁶⁶

Así comenzaron a construir el guión y a Cheo en base a experiencias propias de él y otras ficcionadas a partir de supuestos que Claudia y Pablo imaginaban a partir de él. En el momento en que ganaron un fondo y el proyecto cada vez se hacía más tangible, Claudia no sabía si Cheo quería participar o si solo se sentía sometido a algo que era utilitario para ella. Por lo mismo, decidieron convocar un casting abierto para el personaje de Cheo y si él se presentaba voluntariamente, era porque quería hacerlo.

“Y el Cheo se presentó al casting. Yo hable con él y le dije: Cheo, ninguno de estos cabros es como tú, si tú quieres estar vas a estar. Pero piénsalo, van a ser varios días de trabajo, solo el casting nos llevó 3 días así que piénsalo. Él estaba entusiasmado, así que aceptó. Hablábamos a distancia por videollamada y me decía palabras de su vocabulario actual que nosotros incorporamos al guión. Luego, para la pre-producción fue a los primeros ensayos.”⁶⁷

Así se comienza a esbozar desde Eliseo el personaje de Cheo: rasgos de su personalidad como la introspección, conflictos familiares y su tópico recurrente en torno

⁶⁶ Huaiquimilla, Claudia. Entrevista personal realizada por el autor. 2018, 7 de Noviembre.

⁶⁷ Huaiquimilla, Claudia. Entrevista personal realizada por el autor. 2018, 7 de Noviembre.

al fuego –así como también sus episodios de bullying vividos durante su escolaridad–, son de cierta forma materia viva que terminan por adherirse al personaje en la ficción.

c) PUESTA EN ESCENA

1. Presentación del personaje

Cheo es víctima de bullying



Puesta en cámara

La puesta en cámara de esta escena en particular se resuelve en tres planos: un plano general conjunto $\frac{3}{4}$ a altura normal el cual da la apertura de la escena y establece a Cheo como un chico solitario ya que come solo en el comedor de la escuela (en la imagen anterior se describe la situación, en donde sus compañeros llegan a hostigarlo). Luego, en un plano medio lateral conjunto a altura normal, la cámara alcanza más proximidad

hacia Cheo, el encuadre es más cerrado por lo que el punto de vista de la cámara de cierta forma va con él: se siente acorralado, asfixiado. El último plano de la escena es un plano detalle del vaso de leche de Cheo –al cual sus compañeros le echan un escupo y obligan a tomársela–, pero en segundo término, podemos ver la expresión de Cheo desenfocada. En general, la puesta en cámara se resuelve acorde a lo que siente el personaje, ya que, lo introduce como un personaje solitario por medio de planos abiertos, para luego ir encerrándose dándole cada vez menos aire al encuadre –por ende, a él–, lo cual culmina con un primer plano de Cheo fuera de foco.

Iluminación

La iluminación de ésta escena utiliza lo que sería una iluminación natural, o sea, la luz del día que entra por las ventanas del comedor. La escena está iluminada en clave alta sin mayor contraste, exponiendo a todos los personajes de la misma forma. Esto de cierta forma podría ser un guiño a que situaciones crueles como lo es el bullying ocurren en lugares como estos: a vista y paciencia de los demás, a plena luz del día. Por otro lado, el tono verde de la fotografía es un tratamiento general de la película.

Vestuario y maquillaje

El vestuario de Cheo nos habla bastante de cómo es el personaje, más allá de que es un alumno de una humilde escuela rural –ni él ni los demás usan corbata, por ejemplo–, la forma en que utiliza su uniforme aporta ciertas características de su personalidad: usa

la camisa afuera y su chaleco lo tiene mal puesto –en la mayoría de las escenas de la escuela– lo que nos habla de que no se siente cómodo con el uniforme pero no porta accesorios o prendas que no sean escolares como los demás personajes, de hecho, algunas prendas le quedan grandes, otras cortas, lo que nos podría hablar de su sencillez o falta de interés para con los asuntos escolares.

Actuación

Un ítem a destacar en esta escena es la actuación, ya que Cheo es el único actor no profesional en la escena y además, no tiene diálogo, por lo que solo actúa mediante sus expresiones faciales, gestos y acciones. La escena comienza con él solo, sacando su colación con una expresión de desgano, para que luego lleguen los hostigadores. La forma en que ellos se disponen en el cuadro ya habla de lo que vendrá: uno se sienta sobre la mesa, imponente y superior, el segundo se sienta a su lado a corta distancia y lo abraza, actuando como si fueran amigos pero con un tono burlesco y hostil. La dinámica entre los personajes fluye bien: Cheo, al ya ser presentado como un joven introspectivo y tímido, se mantiene a tono una vez que lo amedrentan. Por otro lado, los actores profesionales dan rienda suelta a los diálogos de forma orgánica, dándole verosimilitud a la escena o una sensación de realidad. Sin embargo, en el último plano – el plano detalle del vaso de leche en que le tiran el escupo– por un breve momento Cheo pareciera ser que se sale del tono actoral: luego del escupo, vemos que sonrío, como si Eliseo no se pudiese contener, haciendo que la situación pierda verosimilitud ya que una

reacción así no se sostiene en relación a lo que está viviendo el personaje en ese momento, a menos que se trate de una risa nerviosa o algo por el estilo.

Montaje y sonido

El tratamiento de sonido no hace más que acompañar la escena de una forma realista y haciendo un pequeño énfasis emocional en el final de la escena: una vez que la cámara se queda en la expresión de Cheo desenfocada, aparece una música extradiegética que refuerza el tono melancólico en el que se sumerge Cheo. Por otro lado, el montaje opera en la lógica que se presentó en la puesta en cámara, en donde los planos abiertos introducen la escena para luego ir cerrándose cada vez más, lo que aporta significados simbólicos a lo que está pasando Cheo en ese momento. Un punto bajo de la escena, como se mencionó anteriormente, es la expresión de Cheo al final de ésta ya que rompe el tono actoral construido hasta ese punto, aunque sea por unos segundos. Tal vez una toma más favorable habría ayudado a la orgánica de la escena.

2. Dinámica con actor profesional.

Cheo y Tano se conocen



Puesta en cámara

La puesta en cámara de esta escena hace énfasis en el vínculo que comenzarán ambos: como se observa en la imagen –el plano que introduce la escena–, de un comienzo la distancia entre ambos habla más que ellos, en donde sus gestos y miradas en un principio son de amistosidad, más no de confianza. Sin embargo, a medida que la escena transcurre, esa distancia entre ellos se comienza a acortar, por lo que se da paso a planos más cerrados: contraplanos medios conjunto de ambos, con referencia de Cheo o Tano según el plano. Esa aparente distancia de un comienzo se estrecha rápidamente, lo que en parte proyecta la relación que ambos tendrán: una amistad que se consolida rápidamente gracias a la complicidad existente entre ambos.

Iluminación

Como se mencionaba en la escena anterior, la fotografía asume un tratamiento global en la película en que los tonos verdes son preponderantes. En el caso de esta escena, eso resalta aún más con el verde del bosque. Por otro lado, la luz natural es la que provee la fuente de luz principal, sin evidenciar algún otro artificio de iluminación.

Vestuario y maquillaje

El vestuario cumple un rol importante en esta escena, ya que en cuadro se establece un vínculo entre ambos protagonistas pero que, visualmente se diferencian bastante. El vestuario de Tano es evidentemente más llamativo, de un joven rebelde y resuelto. Por otro lado, Cheo es más discreto y sencillo en su forma de vestir, como si su ropa fuese heredada por algún hermano mayor. Los tonos verdes preponderantes de la polera de Cheo de cierta forma lo unen o mimetizan con el entorno: el verde del bosque. Esta decisión podría no ser arbitraria y expresar que Cheo sí es oriundo del lugar.

Actuación

En un comienzo la escena se envuelve en el silencio del entorno en el que se desarrolla la escena, por lo que cuando Cheo se acerca a Tano son las miradas y gestos las que establecen los primeros acercamientos entre ambos. Esto funciona bien en la medida en que no se conocen, pero aún así a partir de ellos se establece una conexión. Luego, es

Tano es el que toma mayor actividad en la escena, en donde, a pesar de no ser del lugar, se demuestra ante Cheo como alguien “dominante”. Cheo en cambio, es relegado al lugar que le pertenece: el pasivo, lo cual pareciera acomodarlo. La mayoría de los textos son de Tano, por lo que la diferencia entre las herramientas actorales que ambos manejan no son de mayor relevancia, manteniendo el verosímil.

Montaje y sonido

Un punto a destacar en el cómo se percibe la organicidad de la escena es el montaje y el sonido. Por un lado, se puede identificar que a pesar de que es evidente el hecho de que Tano tiene más diálogos, por montaje también se puede apreciar un uso reiterativo de diálogos en off de Cheo, priorizando más sus expresiones faciales, gestos y reacciones antes que sus textos. Dicho de otra forma, en varias ocasiones en que Cheo habla, por montaje se opta por utilizar el plano de Tano antes que el de él. Esto podría deberse a las diferencias en las capacidades actorales de ambos intérpretes, rescatando así el hecho de que la dinámica entre ambos fuese lo más natural posible.

3. Personaje activo

Cheo increpa a su madre



Puesta en cámara

La escena arranca con un travelling en un plano medio back de Cheo, siguiéndolo a oscuras desde las afueras desde su casa hasta que irrumpe en el living. En el mismo plano, la cámara termina posicionada en un plano medio $\frac{3}{4}$ hacia la madre de Cheo, con referencia del hombro de éste último. Es ahí cuando Cheo la interpela preguntándole por la información que le ha omitido sobre su padre ausente. Luego, la cámara toma en algunos primeros planos las reacciones de los personajes terciarios, acrecentando la tensión aún no resuelta y el silencio. El plano siguiente es el que se observa en la imagen –plano medio lateral conjunto de Cheo y su madre– en donde él insiste en preguntarle, ante la negativa de su madre. Ella se aparta, quedando de espaldas a Cheo en primer término en un plano medio frontal, con Cheo en segundo término –en donde es primera

vez que notamos con mayor claridad sus expresiones—. En ese plano, Cheo la insulta, su madre se da media vuelta y le da una cachetada. De inmediato, la cámara pasa a un primer plano de la madre de Cheo, ahorrándose la reacción de Cheo a la cachetada de su madre. En general, se evidencia que la cámara va en pos de la tensión progresiva de la escena, pero esto sin descuidar la actuación de Cheo, la cual tiende a ocultar su rostro —plano back, lateral a oscuras, por ejemplo—.

Iluminación

La iluminación de ésta escena posee un carácter particular, ya que está en clave baja con alto contraste, otorgándole una atmósfera sombría a la escena. Al comienzo, en el travelling back de Cheo no se ve casi nada, aportando misterio en cuanto a las intenciones de Cheo y la resolución de la escena. Al interior de la casa, la iluminación es escasa y está teñida de tonos verdes y rojos —opuestos en la rosa cromática— dotando a la atmósfera de por sí un conflicto u oposición que va en concordancia en el cómo se resuelve la escena: la confrontación que vive Cheo con respecto a su madre.

Vestuario y maquillaje

Al igual que la iluminación, la presencia de los tonos verdes y rojos es evidente. Por un lado, la madre de Cheo posee tonos más verdosos, en cambio Cheo, viste de una camiseta roja que por la iluminación se va hacia el negro. El carácter sombrío de Cheo

–va decidido a enfrentar a su madre, en un tono poco habitual a él– se condice a su vestuario y tonalidad, por lo que el uso de ambos tonos no parecen ser arbitrarios.

Actuación

El tono actoral es algo fundamental en relación a esta escena ya que, posee la particularidad de que es una de las pocas escenas en que Cheo deja de ser el personaje pasivo al que uno acostumbraba a ver. Sin embargo, como en otras escenas, la cámara es discreta en cuanto a la exposición de él, priorizando las reacciones de su madre y de los personajes terciarios que son testigos de la interpelación de Cheo hacia su madre. El carácter de Cheo se percibe más desde lo que no se muestra –el travelling back, aunque no revela su cara, evidencia su paso temerario y decidido– a lo que se muestra, en donde siempre es de una forma parcial: travelling back, plano lateral, poca iluminación, etc. El único momento en que su rostro se revela por completo es casi al final de la escena, cuando insulta a su madre –resultando convincente su expresión– pero una vez que recibe la cachetada de su madre vemos la reacción de ella, nuevamente evitando lo que podría ser una actuación comprometedora de Eliseo para con la organicidad y verosimilitud de la escena.

Montaje y sonido

Primero que todo cabe a destacar el tratamiento del sonido en la escena, en donde al ser abordado desde el realismo hace que, desde el sonido ambiente nocturno del campo

hasta los silencios dentro de la casa, acrecienten la tensión hacia el clímax de la escena sin la necesidad de utilizar música diegética, extradiegética o incidental. Por otro lado, como mencionamos anteriormente, el montaje también cumple un rol clave: nuevamente se prioriza la construcción de diálogos de Cheo en off sin restarle presencia en la escena pero dándole mayor carga visual a los actores profesionales. Esto, nuevamente, podría ser con el fin de no comprometer la armonía en el tono actoral de la escena, en donde se hace más evidente al final de ésta, una vez que Cheo recibe la cachetada de su madre pero no vemos la reacción de éste.

APUNTES DE LOS REALIZADORES:

¿Por qué hacer ficción a partir de personas reales?

Cabe a recordar que, dentro de esta tesina, además del interés personal en comprender el proceso creativo del cómo ficcionar a partir de una persona real, por otro lado, me llama profundamente la atención las motivaciones e inquietudes de los realizadores acerca de este tipo de expresión cinematográfica. *¿Qué pretensiones existen detrás de estas obras que hicieron que se materializaran en una película?* Se podría especular que las variantes podrían obedecer a un carácter ideológico, político, económico o por necesidades de producción, ético, estético, íntimo o de confianza para con la persona representada, etc. También, podría perfectamente ser todas las anteriores. Para no quedar con la interrogante inconclusa, decidí aprovechar la oportunidad de las entrevistas presenciales para así propiciar el diálogo acerca del quehacer cinematográfico de cada realizador o realizadora en particular, las cuales fueron contestadas tanto por Fernando Lavanderos como por Claudia Huaiquimilla. En el caso de Camila José Donoso, por falta de contacto, se recogieron extractos de entrevistas en donde deja entrever directrices que fundamenten sus intenciones.

A. Fernando Lavanderos

F.L: *“Claro, está la intención de mezclar la ficción con el documental y ocupar la vida como escenario para contar ficciones y quería que justamente las actuaciones y lo que pasara en una película se sintiera como si estuviese pasando o que se tuviese una percepción “alta” de realidad. Más allá de que existan actores o actuaciones tremendas en el cine de ficción, uno siempre tiene consciencia de que lo que ve es una ficción, en cambio, en el documental uno tiene la noción de que las cosas están ocurriendo de verdad y eso tiene a su vez un valor tremendo: esto pasó y además fue registrado.*

Entonces, yo quería un poco que se contara una historia con las reglas de la ficción, inventar situaciones y personajes pero, que uno tuviese un poco esa sensación que uno tiene al ver un documental, de que eso está sucediendo y es un poco real: eso te incomoda, te interpela a hacerte preguntas y a su vez, hay más espacio para las sorpresas. Esto último me encanta y viene del primer cortometraje que hice, “El cielo y la tierra son tan viejos como yo y las diez mil cosas son una sola” (1998), en donde era todo exterior día –diegéticamente era un día, fueron varios de rodaje– en la ciudad, entonces, obviamente habían cosas de la realidad que se colaban. Eso a mi me fascinaba, decía: wow, qué ganas de que ocurran más de esas cosas, que se cuele la realidad a la película. Entonces usé un concepto que se llama “apertura a las circunstancias”: lo que es el estar registrando y buscando cosas para que efectivamente pasen. Hay veces que no pasan, pero eso es parte del proceso.

De hecho, en “Y las vacas vuelan”, en el proceso de la grabación de casting en la búsqueda de la musa de Kai, grababamos y grababamos castings y nos dijimos: esto no tiene ni un sentido, que fome la película. Esperaba que pasaran más cosas y no estaba pasando nada, pero claro, eso es parte del proceso creativo, desencantarse y agarrar vuelo de nuevo: el haberse encontrado a María Paz fue parte de esto último, por ejemplo. “Y las vacas vuelan” está lleno de esas cosas que ni siquiera nosotros podríamos haber escrito. Solo hay que estar con las antenas bien paradas y grabar.

Al final, la mayoría de esas situaciones, con actores profesionales tampoco hubiesen sido lo mismo. El tener a personas reales hace que ocurran cosas que están más allá de los parámetros de la ficción, que la van nutriendo y que ellos no están pendientes de la ficción porque no saben que son parte de. Además, ocurren cosas que uno en la vida normal suele decir: oh, esto debería estar en una película, pero que se le pasan. La apertura a las circunstancias, aparte, iba en contra partida a lo que más menos estaba de moda en ese entonces: “Amélie” (2001), de Jean-Pierre Jeunet. Guardando las proporciones, Jean-Pierre decía que siempre había grabado en estudio y Amélie fue su primera película en exterior y que por lo mismo, quiso controlar todo como si fuese un estudio: quiero un auto rojo aquí, uno verde acá, una persona caminando acá, tal como si fuese un storyboard. Entonces, yo pensaba: mientras tú más controlas lo que pasas, menos circunstancias vas a tener, o sea, soltando la ilusión del control es donde se pueden hallar más circunstancias que favorezcan a esa ficción. De hecho, en “Sin norte” (2015) también pasó: aparecieron personajes alucinantes que, de haber estado

*grabando estrictamente una ficción, los habría pasado por alto porque estás disociado de la realidad, eres como un estudio andante pero no estás observando el entorno”.*⁶⁸

B. Claudia Huaiquimilla

C.H: *“Mala Junta en un momento estuvo pensada solo con actores no profesionales. Entonces, hubo que transar (risas). Había que vender el proyecto y producción me dijo en su momento: Clau, por favor haznos un poco más fácil la pega. Por último que hayan dos o tres para poder disfrazar la película y venderla con que es una película acerca de la amistad, pero en donde está Perez-Bannen. Pero todo partió antes de mi título (“San Juan, la noche más larga”): yo ya había trabajado antes con niños y se mantuvo eso de trabajar con menores de edad, por lo que, inevitablemente iban a ser intérpretes no profesionales. El hecho de tener que adaptarme a un niño, mi lenguaje y formas, hacía que los rodajes fuesen más cuidados. Soy muy cuidadosa en rodaje, por ejemplo, al dar las instrucciones –más allá de si es un niño o no–, no suelo vociferar para que las escuche todo el equipo. Entonces, el hecho de trabajar con niños, con el Cheo y con gente de campo, lo sentí primero como un espacio de comodidad. Luego, para mi título estuvo el factor de producción en que nos era imposible ir a grabar al sur y llevar un elenco profesional, por lo que por necesidad teníamos que trabajar con gente real. Eso me ayudó mucho para pensar el cómo dirigir y la forma en que me comunico en set, como también el trabajar las dinámicas de la gente real con los actores profesionales a*

⁶⁸ Lavanderos, Fernando. Entrevista personal realizada por el autor. 2018, 9 de Noviembre.

la hora de “mezclarlos”, ya que los tuve que llevar a una actitud más receptiva y cómplice para con los actores no profesionales y sus imprevistos.

Por último, me pasaba también que cuando veía que representaban al campo o a la gente de campo, nunca veía rostros de gente como mi familia o la que yo conocía. Había una forma de ver al mapuche y a la gente del campo, muy estereotipado. De hecho –se me había olvidado contarte– nadie me entendía el porqué había elegido al Cheo si él tenía tres hermanitos que parecían muñecos. Nadie lo entendía porque claro, el Cheo era el gordito y feito, pero para mi era él: su mirada, su forma de hablar. Lo mismo pasaba con mis vecinos, lo que ellos tenían no lo hallaba en otra parte. Yo nunca había visto un Cheo o a mi comunidad retratada sin que pareciera una postal de Colún. O no sé, la Marcela Said mostraba el sur pero de unos humedales y termas hermosas, en cambio mi postal era hermosa pero a la vez con una forestal más allá, en donde a veces hay violencia, puede estar sucio o seco, pero es bello y real a la vez.

Entonces pasa por ahí, por el darle cabida a rostros, paisajes y formas de hablar que son únicos y que al menos yo conozco. De hecho, en “Mala Junta” no nos resultó pero para proyectos a futuro quiero seguir buscando actores no profesionales con los cuales trabajar, ya que más allá de hacer una película guerrilla o sin plata –no pasa por ahí– tiene que ver con el estar conectado emocionalmente de una forma horizontal y sin utilizar a la gente, como: ya, quiero una persona real porque me es útil. Onda, no vas y le pides a una persona que sea extra al tiro, mínimo te sientas a tomar un mate y conversas unas horas. Lo político en esto no es solo retratarlos, sino también el cómo te

*vinculas al hacer cine en un lugar. Yo al menos concibo el cine como un proceso integral hasta la distribución, por eso con Mala Junta tratamos de gestionar ventanas en colegios, comunidades, etc. Y en realidad pasa que tú no sabís qué película hiciste hasta que el público te lo dice (risas) y por ejemplo, con el público estudiantil pasaban cosas hermosas. O se me acercaba un profesor de 60 años llorando, porque cada uno se apropia la película desde su lugar, con miradas y lecturas distintas”.*⁶⁹

C. Camila José Donoso

*C.J.D: “Mira, lo he pensado bastante el porque hago cine y creo que principalmente es por la gente con la que trabajo, o sea, me refiero a que una es un poco nostálgica o melancólica y quiere retratar personas, estar con personas, habitar espacios y lugares que tienen que ver con ciertos ideales o búsquedas políticas-sociales que uno tiene. Yo no siento que haga cine por algo simplemente estético o por una búsqueda plástica –que también me encanta– sino más bien está en ese trabajo que puedo generar en relación a los otros, con mis personajes”.*⁷⁰

C.J.D: “El casting de Naomi parte todo como una investigación antropológica en ciertos espacios de Santiago, entonces todos los personajes que aparecen en la película son personajes que se recogen de estos espacios. La misma Naomi Campbell que inspira esta película la conocimos dentro de un cabaret en donde ella se hacía llamar Naomi

⁶⁹ Huaiquimilla, Claudia. Entrevista personal realizada por el autor. 2018, 7 de Noviembre.

⁷⁰ José Donoso, Camila. Entrevista a CinemaChile. Recuperado de:
https://www.youtube.com/watch?v=Zte9_8yULDA

*Campbell, o sea que ésta es una película llena de no-actores que se interpretan a sí mismos básicamente. Más que interpretar un personaje, están interpretando capítulos y episodios desde su propia verdad” (...) “Nosotros quisimos contar esta historia principalmente porque queríamos con Nicolás –el otro director– un retrato no victimizante sobre todo de la realidad de las transexuales y una persona en particular que es Yermén, nuestra amiga, con la cual teníamos un acceso muy directo a su realidad y a lo que a ella le sucedía. Por esa razón quisimos retratar en una película su complejidad, su poética, su vida y a la vez ir retratando los cruces con los otros personajes con los que hemos estado, como todas las mujeres inmigrantes que trabajan en los cabarets que también inspiran esta película y que están dentro de este proceso. También nos queríamos preguntar cuáles eran las uniones que había dentro del mundo trans de Yermén en la periferia y las mujeres inmigrantes de color que habían llegado a Chile hace pocos años” (...) “La película más que jugar con el morbo con ciertas cosas de lo trans o de las mujeres logra una cierta sensibilidad, que incluso no sé, me ha pasado que personas heterosexuales se han logrado sentir identificados con la realidad de ella y la han podido entender de alguna manera. Entonces, ese era el mayor desafío, poder transmitir la poética de ella a otras personas que tal vez estaban fuera de esta realidad”.*⁷¹

C.J.D: *“También es una película que está llena de no-actores, que está interpretada desde vecinas hasta amigos, junto con también inmigrantes colombianas que inspiraron la cinta. Hay solamente un solo actor que es Camilo Carmona que interpreta al novio de Yermén. Así que hemos tenido un recorrido muy interesante en festivales por esto mismo*

⁷¹ José Donoso, Camila. Entrevista a Cine&Mas, México. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=GBHRfvcZo-A>

que hablo, porque la película se puede presentar tanto como documental o como ficción y en cada categoría genera la pregunta de “qué es esto”.⁷²

C.J.D: “La película tiene muchas temáticas dentro de la misma, o sea, podríamos decir que lo que cruza todo es la identidad, el cómo nos construimos como persona dentro de una sociedad y como también los otros con su mirada y con lo que se dice de ti mismo va creando tu identidad. También lo difícil que es para Yermén y para Naomi ser y estar dentro de una sociedad que las excluye y que de alguna forma también ellas no quieren estar dentro de eso”.⁷³

C.J.D: “Para mi también una labor feminista es re-pensar esas representaciones que se han hecho de la mujer, que se hacen de lo trans y poder empoderarnos para vernos a nosotras mismas de una manera diferente... entonces para mí esa es una labor política. Estoy harta de ver en el cine representaciones incompletas y clichés tanto de las mujeres como del mundo trans (...) Yo creo que, personalmente siento que el mundo está tan jodido que no se pueden seguir haciendo películas limpias y clínicas alejadas de lo que está pasando. Entonces la pregunta ahora es, cómo nos salimos de las convenciones que tiene lo que se ha llamado cine político, que personalmente no me gusta en el sentido que ha tenido una tendencia fuera del cine: un cine más preocupado de hablar directamente de la política, lo macro político. Entonces, cómo transmitir, representar las

⁷² José Donoso, Camila. Entrevista a Galaxia Up, La bitácora de cine. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=-OBR5wBh8xl>

⁷³ José Donoso, Camila. Entrevista a Canal Noticias 22, México. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=qO3Jck4rGv8>

cosas que están sucediendo en Latinoamérica, en todas partes, de una forma cinematográfica, de una forma para mi subjetiva y micro política que no tiene que ver con las grandes historias o los grandes problemas sociales sino que con estas pequeñas biografías que viven estos contextos. También creo que es un acto muy feminista pensar el mundo desde ese lugar". ⁷⁴

⁷⁴ José Donoso, Camila. Entrevista al Festival de Cine Internacional, Filmadrid. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=cVu64Z4S47E>

CONCLUSIONES

Ya realizado el análisis de las películas y habiendo establecido cada una de sus particularidades, cabe a resaltar primero que todo, sus elementos en común: ninguna de las películas anteriormente expuestas pretende utilizar la ficción como un medio para enmarcar a la persona en todas sus dimensiones y complejidades. Es decir, los autores son conscientes del juego de la representación y discriminan qué elementos les son útiles para configurar y esculpir al personaje, siempre en relación a los límites que ellos mismos han establecido –y también los límites que la misma persona/personaje dispone– en torno a la ficción construida. Esto, en cierta parte, deja en evidencia que si bien hay un anhelo por parte de los/las realizadores/as de llevar a la pantalla esas “complejidades particulares” que cada persona/personaje representan en la vida real, el ejercicio de ficcionar a partir de ellas, de cierta forma las libera de un mero retrato de personaje documental. En las obras que más se evidencia lo anteriormente expuesto es en “Naomi Campbell” y “Mala junta”, en donde tanto Yermén como Cheo fueron fundamentales a la hora de construir al personaje desde y en los límites de la persona. Por ejemplo, Claudia se esmeró en usar el lenguaje propio de Eliseo a la hora de escribir los diálogos junto a Pablo Green o de rescatar sus formas, gestos, obsesiones –con el fuego principalmente– e introspección característica de su personalidad. Por su parte, según lo que nos contó Yermén y lo que rescatamos de entrevista a Camila José Donoso, hubo un marcado interés inicial en retratar dimensiones de la vida de Paula, como lo fueron sus relaciones amorosas con “heterosexuales” las cuales fueron sintetizadas y plasmadas en la ficción en su relación con Carmona, su trabajo como tarotista en una línea telefónica o también

el hacerse la reasignación de sexo que tanto anhela, que para efecto de la ficción se tradujo en la línea argumental del concurso del programa de TV. En esencia, ambas realizadoras trabajaron la ficción como un vehículo para narrar desde la intimidad de la persona, como si fuese una catársis.

En esta misma línea, la película que más se desmarca de dichas pretensiones es “*Y las vacas vuelan*”, en donde, si bien no sabemos mucho acerca de María Paz más allá de que es estudiante de artes plásticas y lo que alcanza a exponerse en el metraje antes de tener consciencia de la ficción y de su “personaje”, por la entrevista, podemos aseverar que Lavanderos no buscaba precisamente hacer un retrato de personaje íntimo acerca de María Paz, sino que, más bien aprovechar lo poco que se sabe de ella para confeccionar una persona/personaje misteriosa, magnética y volátil que cumpla el rol de musa con la cual Kai se llegase a obsesionar. Si bien a mi parecer es la excepción, no deja de ser destacable el trabajo de Lavanderos en operar su ficción a partir de las condiciones “reales” dadas por María Paz, aunque éstas sean al servicio de una ficción con sus respectivos pie forzados: la escena de su casting es un punto alto, el usar siempre el vestuario que ella llevaba realmente ese día para las posteriores grabaciones con Kai, así como también el aprovechar sus repetidos atrasos a las reuniones con Kai para luego forzarlas y enmarcarlas aún más dentro del personaje. Sin embargo, María Paz, al presentarse en el casting y admitir ser capaz de mentir –como un acto de supervivencia– de cierta forma su actitud honesta nos muestra algo íntimo de ella, pero a la vez, nos hace dudar de quién es ella realmente durante el resto de la película. Dicho potencial no es equiparable a un retrato íntimo de su “persona”, al

contrario, se acomoda mucho más al terreno de la ficción trazado por Lavanderos en relación a Kai. En resumen, lo poco que llegamos a saber de ella difiere mucho del nivel de exposición personal al que se someten Paula y Eliseo en pos de la ficción.

Con ello, podemos afirmar que bajo las fundamentaciones de los/las realizadores/as acerca del porque ficcionar a partir de una persona real –como método de trabajo, más allá de las obras en específico analizadas en esta tesina–, además del análisis realizado, cabe mencionar que la hipótesis expuesta en un comienzo se ve validada parcialmente, ya que, tanto Claudia Huaiquimilla como Camila José Donoso mencionan al menos una vez en sus entrevistas su anhelo de representar realidades complejas en su particularidad: Claudia hace mención a “*rostros, paisajes y formas de hablar*” que para ella le son conocidas y que no ha sentido que sean representadas verazmente, y por su lado, Camila se refiere a su impotencia al ver “*representaciones incompletas, clichés acerca de la mujer o de personajes trans*”, por ejemplo y que su forma de trabajar sus personajes –una forma que no busca solo lo plástico, más bien una expresión político-artística– aborda la representación biográfica como vehículo de lucha micro-política. Solo podemos afirmar parcialmente la hipótesis ya que, en el caso de Lavanderos, dicha búsqueda de retratar la realidad en su *complejidad más particular*, al menos en *Y las vacas vuelan*, se condice más a trabajar una ficción con apertura a la realidad (lo que él bien llama ficción/documental, en ese orden o también su idea de generar una “*impresión de realidad*”), que a un retrato de acercamiento a la persona/personaje y sus dimensiones más íntimas o personales. También, cabe a mencionar en el caso de Claudia Huaiquimilla, que su interés por abordar la ficción desde personas reales –en Mala Junta

y San Juan, la noche más larga– no solo contempló un lado político-estético acerca de la representación, sino que también las necesidades de producción surgieron a raíz de que ambos rodajes fueron realizados en la localidad de San José de la Mariquina, en donde el contratar actores profesionales trasladados desde Santiago elevaría demasiado el presupuesto, lo que motivó aún más la decisión de Claudia de rodearse de un elenco secundario conformado por gente de su entorno, la mayoría de su localidad, salvo algunos actores profesionales como Andrew Bargsted, Francisca Gavilán, Ariel Mateluna, Rosa Ramírez, entre otros.

Luego, un aspecto en común que sí tienen las tres películas de forma inconfundible, es que la puesta en escena es fundamental a la hora de construir ficción en torno a una persona real. Esto dado a que, para que la ficción opere y se sostenga con verosimilitud, se ponen en juego una serie de elementos de la puesta en escena que ayudan a que dicha persona pueda desenvolverse sin romper los códigos diegéticos de la ficción, pudiendo así salvaguardar el hecho de que no son intérpretes profesionales y de que se mueven en un entorno que no les es “propio”. En ese sentido, se valida la segunda hipótesis expuesta, la cual enunciaba que los aspectos formales determinaban directamente cuan lograda sea la ficción construida en torno a la persona real: la puesta en cámara, iluminación, vestuario y maquillaje, la actuación y dirección de actores, así como también el montaje y el sonido son cada uno, en menor o mayor medida según cada caso, una herramienta para fundir a dicha persona en el mundo diegético y transformarla en personaje. Sin embargo, también es esencial establecer que cada película halla su propio método de trabajo para construir ficción –nuevamente, desde la

puesta en escena— a partir de una persona real, según la naturaleza del proyecto, la cual en los tres casos está vinculada a dicha persona y además, la intención del realizador o realizadora: en el caso de *Y las vacas vuelan*, el documentar el casting de María Paz —y de las otras aspirantes como contraste—, el aprovechar su vestuario y su color de pelo, por ejemplo, para hacer de estos elementos una parte esencial del personaje de María Paz (ella sigue yendo vestida así a los rodajes del cortometraje de Kai); el manipular el nivel de conocimiento que ésta tuviese acerca de la ficción hasta ya adentrada la película con todos los riesgos que ello implicaba —y beneficios con respecto al tener diálogos y un temperamento natural por parte de ella—; la forma de abordar la dirección actoral en las dinámicas entre ella y Kai, por ejemplo, en la escena de la iglesia, en donde Lavanderos le dio a ella los objetivos concretos en los diálogos y a Kai la libertad para adaptarse aprovechando sus nociones de actuación teatral, o por último, los juegos de montaje que se dieron en esa misma escena: todos estos factores de puesta en escena, fueron determinantes a la hora de configurar a María Paz como un personaje de forma convincente dentro de la película.

En el caso de *Naomi Campbell*, la cual asume un formato “*trans: entre la ficción y el documental*” hace que los límites se desdibujen al igual que en la construcción de la identidad de Yermén sin que el verosímil o la organicidad se rompa en lo más mínimo, es más, logra un nivel de fusión entre forma y fondo que muchas películas de ficción no alcanzan. Las escenas en que Yermén se auto-registra con la cámara hi-8 ayudan a esa percepción de realidad que se tiene a la hora de ver la película, lo cual, en complemento a aquellas escenas emparentadas estilísticamente con el documental de observación —

por ejemplo, cuando atiende la línea telefónica tarotista o en su escena de la consulta con el doctor– hacen que, de cierta forma, uno perciba a Yermén como un personaje dentro de su propio mundo diegético y no como una persona que está rompiendo los límites de la representación o del verosímil. Punto a destacar son sus escenas con Camilo Carmona, en donde la ficción asoma de una forma natural –combinando formatos con el hi-8 en una escena al interior de la casa de Yermén, en donde el nivel de intimidad se logra con creces–, o en la escena en que Fernando (Camilo Carmona) la abandona en el descampado de noche, y que, valiéndose de recursos como el vestuario, el color de un vestido y maquillaje negro logran transmitir la desolación de Yermén; cabe a destacar también la escena en que ambos comparten un cigarro al margen de una fiesta, en donde la fotografía a partir de un solo plano y una iluminación de sus siluetas a contraluz más la música logra una atmósfera íntima, austera y dotada de una belleza metafórica potente, que al menos a mi interpretación, transmite la idea de que a oscuras las apariencias de ambos poco llegan a importar.

Y por último, en *Mala Junta*, tal vez la más sobria en cuanto a su acercamiento para con lo que se suele concebir como tratamientos estilísticos ligados al documental, y por ende, la que es más fácil identificar con una puesta en escena de ficción, logra que Cheo habite el mundo diegético sin romper el verosímil ni el tono salvo pequeños detalles de resultados discutibles, trabajando desde la sencillez de las expresiones y miradas que terminan por lograr su cometido: conmover. Tanto la puesta en escena en rodaje: su vestuario, el cual utiliza la paleta de colores que va de los verdes al rojo, característicos en la película –a mi forma de interpretarlo, ligadas al verde del bosque y al rojo del fuego–

, su forma de caminar desgarbada, sus expresiones inhibidas rayando en el mutismo, se construyen de forma orgánica en relación a su forma de comunicarse con la mirada, como mencionábamos. O también, lo discreto que es el montaje a la hora de utilizar sus planos, lo que al menos a mi criterio va en pos de buscar un tono actoral convincente en ciertas escenas que podrían haber tenido una dificultad mayor (como lo es cuando se enfrenta a su madre, en donde la cámara lo sigue en un travelling back, dinámica y fuerza de la cámara que ayuda a empatizar con un Cheo más temperamental, impulsivo y decidido, como nunca se le vio antes). Todas estas decisiones formales, configuran al personaje dentro de la ficción y hacen que Eliseo se perciba de forma orgánica sin tener formación actoral alguna. Esto, en gran parte también se logra al ser un personaje a la medida para la personalidad de Eliseo, lo cual es un gran acierto por parte de Claudia Huaiquimilla y Pablo Greene en el guión.

BIBLIOGRAFÍA

Rueda, J. & Chicharro, M. (2004). *La representación cinematográfica: una aproximación al análisis sociohistórico*. Revista internacional de Comunicación, Ambitos.

Gómez, F. (2004). *Ficcionalización y naturalización: caminos equívocos en la supuesta representación de la realidad*.

Aumont, J., Bergala, A., Marie, M & Vernet, M. (2005). *Estética del cine: espacio filmico, montaje, narración, lenguaje*. Buenos Aires: Editorial Paidós SAICF.

Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad*. Barcelona: Paidós.

Mouesca, J. (2005). El documental chileno . En J. Mouesca, *El documental chileno*. Santiago: LOM.

Rabiger, M. (2005). Dirección de documentales. En M. rabiger, *Dirección de documentales*. Madrid : © INSTITUTO OFICIAL DE RADIO Y TELEVISIÓN. RTVE.

Guzmán, P. (1998). *Los autores y la subjetividad*. Artículo recuperado de: [https://www.patricioguzman.com/es/articulos/12\)-los-autores-y-la-subjetividad](https://www.patricioguzman.com/es/articulos/12)-los-autores-y-la-subjetividad)

Guzmán, P. (1998). *El guión*. Artículo publicado por la revista “Viridiana” (Madrid, 1998) y “Cinemas d’Amérique Latine” (Toulouse, 1998).

Guzmán, P. (1995). Manchas en el negativo. Sobre la utilización de la ficción en el cine documental. Artículo recuperado de: [https://www.patricioguzman.com/es/articulos/8\)-manchas-en-negativo](https://www.patricioguzman.com/es/articulos/8)-manchas-en-negativo)

Real Academia Española / Sitio web: <http://dle.rae.es/srv/fetch?id=SjUIL8Z>

Real Academia Española / Sitio web: <http://dle.rae.es/srv/fetch?id=SjUIL8Z>

Larroyo, F. (1949). *El concepto de persona*. Universidad Nacional Autónoma de México. Sitio web: <http://www.filosofia.org/aut/003/m49a1297.pdf>

Seger, L. (2004). *Cómo convertir un buen guión en un guión excelente*. Madrid, España: RIALP, S.A.

Field, S. (1979). *El libro del guión. Fundamentos de la escritura de guiones*. Madrid. Plot Ediciones.

Brenes, C. (2012). *"Buenos y malos personajes"*. Una diferencia poética antes que ética. Recuperado de: uniroja.es.

Miralles, A. (2010). *La dirección de actores en cine*. Madrid, España; Ediciones Cátedra.

McKee, R. (1997). *"The Story"*. Nueva York, EEUU; HarperCollins.

Didi-Huberman, G. (2014). *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires: Manantial.

Barthes, R., Boons, M., Bugelin, O., Genette, G., Gritti, J., Kristeva, J., Metz, C., Morin, V & Todorov, T. (1970). *Lo verosímil*. Buenos Aires, Argentina: Tiempo contemporáneo.