



PRODUCCIÓN CINEMATOGRAFICA DE LA MENTIRITA
BLANCA
Un modelo de producción alternativo

POR: JORGE BAZÁN BUSTAMANTE

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

PROFESORA GUÍA

Sr. ALVARO JORDÁN

Octubre, 2021

SANTIAGO

Tabla de contenido

I. INTRODUCCIÓN	3
1. HIPÓTESIS	6
2. ANTECEDENTES Y JUSTIFICACIÓN	7
OBJETIVOS DE INVESTIGACIÓN	11
3. METODOLOGÍA DE INVESTIGACIÓN	12
II. MARCO TEÓRICO	14
1. PRODUCCIÓN Y COMUNIDAD	14
2. SISTEMAS ALTERNATIVOS DE PRODUCCIÓN	18
2.1. CINE INDEPENDIENTE (CINE B)	19
2.2. CINE COLABORATIVO Y CINE COMUNITARIO	21
2.3. CINE COMUNITARIO / COLABORATIVO EN CHILE	28
3. FORMAS CONTEMPORÁNEAS DE CREACIÓN EN PRODUCCIONES ALTERNATIVAS	31
3.1. CO- CREACIÓN:	31
3.2. CONSTRUCCIÓN DE COMUNIDAD:	32
3.3. CROWDSOURCING:	34
3.4. FINANCIAMIENTO COLECTIVO / CROWDFUNDING	36
III. DESARROLLO	37
1. REALIZADORES	39
2. PRESENTACIÓN DE “LA MENTIRITA BLANCA”	42
FICHA TÉCNICA	44
PARTICIPACIÓN Y PREMIOS EN FESTIVALES	44
ARGUMENTO	45
2.1 ANÁLISIS DE ETAPA DESARROLLO	46
LA PRODUCCIÓN EN LA ESCRITURA DEL GUIÓN	47
ESTRATEGIA DE SELECCIÓN DE CASTING	52
ESTRATEGIA DE FINANCIAMIENTO	56
2.2 ANÁLISIS DE ETAPA PRODUCCIÓN	62
ESTRATEGIA DE SCOUTING DE LOCACIONES	63
ESTRATEGIA DE EQUIPO HUMANO Y TÉCNICO	70
ESTRATEGIA DE ALOJAMIENTO	76
ESTRATEGIA DE TRANSPORTES	78
ESTRATEGIA DE CATERING	79
2.3 ANÁLISIS DE ETAPA COMERCIALIZACIÓN	81
ESTRATEGIA DE ESTRENO	81
ESTRATEGIA DE DISTRIBUCIÓN	83
ESTRATEGIA DE VENTA	85
IV. CONCLUSIONES	86
BIBLIOGRAFÍA	96

I. Introducción

Las producciones audiovisuales, al igual que muchos otros trabajos y oficios, son el resultado de procesos y metodologías que son propias de esta industria y profesión, y que sin embargo podemos reconocer en cualquier otro rubro que requiera de administración de recursos, logística y experiencia técnica, entre otros. Este conjunto de capacidades y habilidades, puestas en práctica entre equipo humano y técnico, es el responsable de lo que como espectador reconocemos como el resultado de la obra. Dentro de todas las estrategias y mecanismos en las que se logran clasificar las producciones audiovisuales, encontramos una característica en común: la colaboración entre personas para lograr un objetivo en común, en este caso, una obra audiovisual.

El cine es una disciplina colaborativa, dado que cada proyecto cinematográfico comprende en sí mismo la participación y la colaboración de un grupo de personas que se involucran y unen con un objetivo en común: realizar una película. Bajo estos términos, generalmente podemos reconocer diversos cargos en una producción cinematográfica: directores, productores, camarógrafos, técnicos, actores, artistas visuales, guionistas, vestuaristas, maquilladores, etc., quienes forman un equipo humano dedicado a que el producto final (y el camino de la realización de este mismo) sea logrado mediante la

participación y el trabajo de cada departamento correspondiente. Sin embargo, debido a que hay múltiples métodos y maneras de realizar producciones con mucha variedad de estilos, puede acomplejarse el proceso de categorización de ciertas producciones u obras. Aun así, podemos proponer una primera separación, de carácter más general, entre las producciones audiovisuales tradicionales y las alternativas, al menos en términos de la forma en que son producidas. Es importante por esto entender como producciones con métodos tradicionales o “no alternativos” a las obras que en su estrategia de trabajo y de producir responden a fórmulas que convencionalmente han estado ligadas al camino institucional para levantar financiamiento (por ejemplo, estrategias de placement, co-producción, y de colaboración con grandes empresas, entre otras), como también los procesos de creación ligados al trabajo con profesionales del rubro con un objetivo ligado a la comercialización y supeditado al éxito de ésta. Por otro lado, Antoni Roig Telo (2019) postula que los sistemas alternativos de producción “pueden verse como la implicación efectiva de un conjunto amplio y diverso de personas alrededor de un proyecto y dispuestas a ceder libremente su tiempo para contribuir al desarrollo, la toma de decisiones y la difusión del mismo, formando una comunidad” (p. 1). A esta definición, Alfonso Gumucio (2014) agrega que son expresión artística, de comunicación y política, que en la mayoría de los casos nace de la propia necesidad de

comunicar sin intermediarios y de hacerlo en un lenguaje propio sin la predeterminación de otros ya existentes, pretendiendo así cumplir en la sociedad la función de representar tanto artística como políticamente a colectividades marginadas, poco representadas o en efecto ignoradas plenamente (p.1).

Dicho esto, podemos entender que, a pesar de que responden a ciertas técnicas, los sistemas alternativos de producción son procesos creativos que tienen por finalidad realizar un proyecto audiovisual en donde se involucren colectividades marginadas con el objetivo de crear una comunidad entre sus participantes y de tocar temáticas ignoradas por la industria cinematográfica, acercando la realidad del cine a espacios marginados y utilizando las herramientas que brinda el oficio del cine en busca de una integración social y artística.

En Chile existe una larga tradición de producciones documentales y videográficas que “a través del tiempo, ha ido registrando y mostrando la realidad sociopolítica de ese país” (San Martín, 2014, p. 241) y que han sido referentes del cine con producciones alternativas dentro del continente. Sin embargo, el historial de producciones alternativas generalmente se puede apreciar mayoritariamente en películas de no-ficción y documentales, por lo que resulta pertinente investigar el uso de lo que aquí definimos y entendemos como estrategias alternativas de producción alternativa en una obra de ficción y que también sea actual,

para así lograr entender y reconocer distintos mecanismos de producción cinematográfica alternativa existentes para seguir fomentando y generando este tipo de estrategias colaborativas para la realización de una película. Bajo estos parámetros utilizaremos la película La Mentirita Blanca de Tomás Alzamora (2017), por la capacidad que tuvo el diseño de producción de involucrar a toda una comunidad en la realización, producción y difusión de una ópera prima de género comedia negra.

Dicho esto, esta investigación busca encontrar una posible respuesta a las siguientes preguntas: ¿Cómo se ve afectada la producción de una obra audiovisual por el uso de estrategias alternativas de producción? ¿Cómo se ve afectada la comunidad seleccionada para realizar la producción por el uso de estas estrategias alternativas? ¿Cuáles son los beneficios que consiguen estas dos partes cuando se usan estrategias alternativas de producción? ¿Cómo se pueden mejorar los procesos de colaboración entre producciones audiovisuales y comunidades en Chile?

1. Hipótesis

En “La Mentirita Blanca” se presentan diversas estrategias de producción alternativas a las formas clásicas de financiamiento y a las estrategias de trabajo tradicionales.

Las estrategias de producción implementadas para la realización de la película tuvieron como consecuencia una colaboración efectiva que permitió, por una parte, resolver los temas logísticos de la producción, y

por otra afianzar los lazos de la comunidad a la cual se involucró durante el proceso.

2. Antecedentes y justificación

La existencia de sistemas alternativos de producción audiovisual en América Latina y el Caribe tiene una larga tradición en varios países que permiten tener acceso a investigaciones de cine colaborativo de lugares más cercanos y de industrias cinematográficas relativamente parecidas con la realidad chilena. La principal característica y cualidad en común que tienen las asociaciones cinematográficas comunitarias en América Latina derivan de reivindicar el derecho a la comunicación de múltiples grupos y organizaciones que han sido marginadas dentro del contexto de la globalización, abriendo la posibilidad de democratizar el arte a las comunidades. En Chile hay vestigios de producciones colaborativas desde los trabajos de los primeros documentalistas nacionales, de las cuales generalmente el objetivo era dar a conocer realidades de personas marginadas de la sociedad. Podemos ver que, en la obra de Rafael Sánchez, montajista y fundador de la primera escuela de cine de Chile a mediados de los años 1950, sobresalen los trabajos de tipo social, cuyos elementos serían profundizados y representados, años más adelante, por películas chilenas con un estilo ligado al cine colaborativo.

En la década de los 1970 y 1980 en Chile, este modo de filmación alternativo se expande en su máxima expresión, debido al marco político y social en el que se encontraba el país. Distintas organizaciones ligadas a la Unidad Popular elaboraron un manifiesto destacando la relación del cine con la problemática social. Y ya a mediados de los 1970, con la llegada de la tecnología electrónica, fue desarrollándose el llamado “video testimonial de denuncia” (San Martín, 2014, p. 243). Este modelo de grabación conlleva a la participación de diversas organizaciones y actores sociales en la realización de registros audiovisuales, cortometrajes y video testimoniales durante toda la década, de las cuales destaca la trilogía *La Batalla de Chile* por su temática social, la estrategia de filmación y la cooperación en la producción de otros países como Francia y Venezuela, en donde la importancia narrativa deriva de mostrar la realidad del pueblo chileno en ese contexto, relatado y narrado por el mismo pueblo, convirtiendo la cámara en un arma de combate y en un acto de rebeldía. Teniendo en cuenta la precaria libertad de expresión, la difícil accesibilidad a recursos técnicos para filmar y la capacidad de autofinanciamiento de estas organizaciones, estas producciones han generado un valor incalculable en la historia de nuestro cine nacional.

Actualmente en Chile existen diversas asociaciones e instituciones públicas y privadas que fomentan y colaboran en la producción de películas como Film Comission Chile, Patagonia Film Comission, etc.,

que buscan generar producciones en regiones de Chile, con el fin de extender y descentralizar la participación cinematográfica, conllevando a tocar temáticas nuevas e involucrando a diversos grupos sociales en la realización de la obra, fomentando también a veces el comercio y turismo de las zonas donde se desarrollan proyectos audiovisuales. Actualmente se han realizado múltiples producciones en regiones de Chile como *Matar a un hombre* (2014) , *Mala Junta* (2016), *El Hombre del Futuro* (2019) y *Blanco en Blanco* (2020), donde más allá de utilizar un espacio para filmar paisajes bellos, se pretende filmar también para hacer partícipes a actores no profesionales que sean parte de las comunidades de cada zona, involucrar a las instituciones regionales y municipales en la realización de la obra, y en ciertos casos enseñar y educar a través del arte.

Por otro lado, el avance tecnológico ha permitido acceder a distintas e innovadoras plataformas para realizar y diseñar producciones alternativas mediante las principales estrategias reconocidas actualmente como crowdfunding, crowdsourcing y focus group, que han sido utilizadas por producciones nacionales para la realización de diversas películas ya sean de ficción o no-ficción. Al ser modelos de producción alternativos, no logran convencer a entidades privadas sobre el retorno del dinero invertido, por lo que se necesita implementar otros mecanismos y medios de financiamiento. Sin embargo, esta accesibilidad

permite que las zonas o grupos sociales marginados de la globalización y del mismo país puedan conocer la disciplina del cine, ser partícipes activos de producciones audiovisuales y formar parte de una comunidad comprometida con el trabajo colectivo.

La importancia de las comunidades que participan en los procesos de producción alternativos recae en la construcción de una identidad colectiva por un objetivo en común, siendo miembro y parte de un grupo humano, que en función de generar colectivamente, también asocia su derecho de comunicación y de participación en la sociedad, vinculando a la comunidad y a la producción en este caso en una sola fuerza. No necesariamente es la comunidad quien hace de portavoz o de medio de expresión, dado que esto puede variar dependiendo el estilo de producción alternativa que se utilice para cada obra. Sin embargo, es sumamente relevante que la misma comunidad sea la que apoye y aporte en el proceso de producción, aun cuando no tenga relevancia en la creación de la obra en términos narrativos o estéticos.

Esta investigación nace con el fin de explorar nuevos modelos de producción alternativos para generar conocimiento y crítica acerca de las estrategias que ofrece el panorama de la industria nacional en el cine de ficción y no-ficción, pues parece necesario diversificar los modelos de producción tradicionales para que el cine se utilice como medio de expresión de arte y también como herramienta de integración a la cultura

y la educación. A partir de esto, es interesante estudiar el caso de La Mentirita Blanca por ser una película de género y de ficción, puesto que la mayoría de los casos de cine colaborativo corresponden al género documental.

Me parece relevante recopilar y ordenar la información que existe sobre el diseño y método de producción colaborativo en Chile, puesto que existe una larga tradición de producciones colaborativas, pero no se ha escrito lo suficiente sobre el tema, por lo que esta investigación genera material de ayuda a futuros realizadores que quieran investigar sobre el tema o realizar producciones colaborativas alrededor del país.

Siento que el cine es una herramienta multifacética que a partir de producciones de estilo colaborativo generan un cambio en la comunidad a través del arte, aportando en la integración social y cultural de personas naturales, masificando y acercando el oficio del cine a la sociedad y ofreciendo la oportunidad de educar a través de éste mismo.

Objetivos de investigación

Objetivo General:

Estudiar las implicancias del uso de las estrategias de producción alternativas para la producción y para la comunidad en la que se está filmando.

Objetivos secundarios:

-Definir y contextualizar el aporte de las producciones audiovisuales en las comunidades donde se filman.

-Describir y analizar las estrategias de producción utilizadas en la película “La Mentirita Blanca”

-Reconocer los beneficios que trajo la producción tanto para la obra como para la comunidad.

-Proponer caminos alternativos para mejorar la colaboración entre la producción audiovisual y las comunidades en las que se desarrolla.

3. Metodología de investigación

Para el desarrollo de este proyecto de investigación se dividirá en tres etapas de trabajo:

Marco Teórico.

En esta etapa de trabajo se recurrirá a la lectura, estudio y análisis de investigaciones de libros, conceptos y autores sobre los sistemas alternativos de producción, en busca de definiciones, métodos y estrategias conocidas en la industria global.

Entrevista.

En esta etapa se realizará una entrevista al director de la película “La Mentirita Blanca”, Tomás Alzamora, con el fin de conocer el proceso de producción que tuvo el proyecto de primera mano y poder recopilar información necesaria para realizar un análisis de los modelos de producción que se utilizaron para la realización de la obra.

Desarrollo.

En esta etapa se analizará la producción de esta película dividida en tres partes: Desarrollo (idea de diseño de producción), Producción (pre-producción/rodaje) y Comercialización (estreno, exhibición, ruta de festivales). Estas tres etapas ordenarán los contenidos puesto que se logrará evidenciar cómo la colaboración puede variar dependiendo de estas tres etapas, y cómo se abordó la estrategia colaborativa desde cada una. Dentro de estas tres etapas se irá apoyando el análisis con los testimonios recopilados previamente a través de la entrevista al director Tomás Alzamora.

Conclusiones.

Esta etapa consiste en la formulación de conclusiones a partir de la construcción del marco teórico y posterior desarrollo y análisis en la etapa de desarrollo, para así lograr determinar si la hipótesis propuesta

previamente es correcta o incorrecta. También se dará a conocer los aprendizajes de la investigación y las posibles interrogantes que surgieron en el desarrollo de la investigación.

II. Marco Teórico

Con el fin de establecer el panorama general del rol de la producción cinematográfica chilena actual y sustentar adecuadamente los análisis de la investigación, se hace indispensable una revisión bibliográfica para la definición apropiada de los conceptos claves a investigar para la realización de nuestro estudio como lo son: la producción cinematográfica en relación con la comunidad, los sistemas alternativos de producción, y el cine colaborativo. Estos tres conceptos serán desarrollados con el objetivo de entender los procesos cinematográficos en el área de producción de proyectos nacionales y entender el contexto en que se ubican en la industria.

1. Producción y comunidad

Entendiendo a la producción como el conjunto de recursos humanos y técnicos que trabajan en una obra audiovisual, podemos destacar el rol que la producción cumple dentro de las comunidades en donde se filma como un interlocutor que media entre los entes y personas a cargo de la

realización de la obra y los distintos aportes, ayudas y participaciones que tiene la comunidad dentro de la obra. En ciertos casos la producción puede actuar como base para que las distintas voces, ya sea de la comunidad o de los mismos productores o directores, logren transmitir lo que se quiere plasmar dentro de la pantalla, como también como organizador de recursos entre la producción y la comunidad para trabajar en un objetivo en común, en casos como la realización del guión, participación de extras, aportes económicos, etc. Gumucio (2012) asevera que, por un lado, “tenemos cineastas que visitan las comunidades, filman y se van, o que viven en las comunidades durante períodos más largos para hacer un trabajo que se inscribe en la corriente de la antropología audiovisual” (p. 28). Como señala el autor, en el segundo caso tenemos comunidades que, a través de la participación en la producción de una obra audiovisual, adoptan modos de producción audiovisual para expresarse por sí mismas. Sin embargo, pese a los distintos puntos de vista y procesos que se desarrollan en cada producción audiovisual, los modelos de producción alternativos comulgan en el involucramiento de distintas voces y costumbres en las producciones ya sea en lo logístico como en lo narrativo. Gumucio (2012) también señala que plantear modelos de producción alternativos significa “reconocer y observar el respeto profundo a los espacios productivos y a los procesos de organización, sus tiempos y ritmos, sus necesidades y puntos de vista

en tanto comunidad, sus instancias de organización y decisión, sus formas de producción, de siembra y de cosecha”, reafirmando que los modelos de producción alternativos necesariamente responden a métodos colectivos de creación, aún cuando el autor, o la obra en sí, contempla y desarrolla puntos de vista personales.

Es de conocimiento público que la capacitación formal en escuelas de cine está generalmente orientada a producciones de ficción desarrolladas en el ámbito del cine industrial y que están destinadas particularmente a los circuitos comerciales de difusión y distribución, por lo que esta capacitación no sería la adecuada para las necesidades específicas de cada comunidad rezagada que quiera participar de esta industria. Es por esto que los grupos comunitarios, debido a su vasta experiencia en el quehacer colectivo “requieren de una capacitación que se desarrolle en sus propios espacios de convivencia, y que esté diseñada de manera específica para satisfacer sus necesidades sociales, políticas y culturales, así como sus posibilidades de apropiación y sostenibilidad”. (Gumucio, 2014, p. 56). Dentro de estas características de cada modelo de producción pueden vislumbrarse diferencias entre lo que se define como cine “colaborativo”, que es un cine llevado a cabo por grupos de personas no profesionales, fuera del circuito de creación industrial de cine que se coordinan con el objetivo de ayudar a un individuo o institución a lograr producir una película, y el cine “comercial”, que es el cine que se ha hecho “desde sus

entramados industriales, que está insertado en los circuitos comerciales, el que se consume en los canales de televisión tradicional o en las salas de cine” (Plataformas de creación colaborativa en el audiovisual, 2019).

Dentro de los modelos ya mencionados se pueden lograr diferenciar distintos tipos de organización dentro de las producciones audiovisuales alternativas: por un lado, existen obras donde “un creador o grupo de creadores participan en la vida de los sujetos representados o filmados con un firme compromiso a largo plazo, pero [...] las estrategias estéticas no se negocian con ellos” (Villaplana-Ruiz, 2016), esto quiere decir que pese a involucrarse dentro de la comunidad donde se está filmando, las decisiones formales tanto narrativas como estéticas se deciden a través de la jerarquización de los cargos en la obra (director, productor, cámara, montaje, etc.) y no con las personas de la comunidad en sí. Por otro lado, se reconoce a otro grupo de creadores “en cuyo seno no hay división de roles: todo se decide entre los miembros del equipo, y las estrategias estéticas pueden o no ser negociadas con los sujetos representados o filmados” (Villaplana-Ruiz, 2016). Por último, existen otras obras que responden a un modelo no autoral, esto quiere decir un cine sin autoría, en el cual los métodos de producción funcionan en base a que “todos los sujetos involucrados, representados y no representados (filmados y no filmados), lo deciden todo entre todos en un proceso de constante negociación” (Villaplana-Ruiz, 2016). En este último caso podemos

observar ejemplos de comunidades autogestionadas y organizaciones comunitarias en nuestro país que responden a esos objetivos, como la Escuela de Cine Mapuchi de Budi o el mismo Festival Internacional de Cine y las Artes Indígenas en Wallmapu, dirigido, producido y gestionado por dirigentes y pobladores mapuche.

2. Sistemas alternativos de producción

En la industria del cine se pueden apreciar múltiples modelos de producción, ya sea por la necesidad narrativa, el nivel de presupuesto, cantidad de personas, temática, acceso a fondos concursables, inversión de capital privado, utilización de placement o publicidad durante la película y muchas aristas tanto artísticas como técnicas que definen un modelo de producción. Sin embargo, generalmente todas responden a los estatutos tradicionales que tiene la industria del cine, ya sea por capacidad monetaria, reglamentos estatales, leyes laborales y sindicatos presentes que son parte también de la regulación que tiene la industria. Pese a que todo productor / director debe regirse por los estatutos tradicionales y legales a los que toda producción está amarrada, dentro de ese marco aparecen distintas estrategias sobre cómo afrontar un proyecto audiovisual o una película. Lo que tradicionalmente conocemos como cine “amateur”, “independiente” o “cine B” –formas de producción contenidas en este texto bajo el rótulo de *sistemas alternativos de producción*– no solamente va ligado a películas de bajo presupuesto o a

películas de género experimental o temáticas poco trabajadas, sino a que la película en sí, englobando todo el proceso desde la etapa de desarrollo hasta la comercialización, en términos de cómo se gestó, se ideó, produjo, montó y comercializó, de cierta manera no se ajusta a las convenciones y procesos tradicionales de la industria. En las siguientes secciones exploraremos las formas más comunes que adoptan los sistemas alternativos de producción y sus principales características.

2. 1. Cine independiente (Cine B)

Siempre ha estado el debate sobre la categorización de ciertas películas y géneros cinematográficos, más cuando el concepto es tan abstracto como algo independiente. La independencia de una película puede radicar tanto en su temática, tratamiento narrativo y visual, tipo de producción o presupuesto. Categorizar el cine independiente sin duda requiere reconocer que una película, por más independiente que sea, puede tener un gran presupuesto y que eso no la hace transformarse en algo no independiente. El conjunto de elementos tanto narrativos como técnicos define una película tipo independiente. Dicho esto, se entiende por cine independiente “un cine de autor, a raíz de que los estudios dejaron de producir determinado tipo de cine, lo que llevó a muchos cineastas a buscar su propia financiación y montar pequeñas productoras en los años 80” (SundanceTV, s/f, p. 1). A su vez, se entiende este cine también como “un cine más realista e intimista, que surge como

consecuencia de ese distanciamiento de los estudios y la aparición de una nueva corriente narrativa en Nueva York que trataba de mostrar a los personajes en situaciones reales de la vida cotidiana” (SundanceTV, s/f, p. 1).

En consideración de todo lo previamente discutido, es posible entender que:

Existe un grupo de películas escondidas para el público. Películas que a las grandes salas de cine no les interesan. Películas que las distribuidoras rechazan. Películas que los fondos no apoyan. Es un grupo de jóvenes realizadores independientes en sus ideas, en sus conceptos; no simplemente en sus fuentes de financiamiento. Es un cine más crítico o experimental, así nacen las películas Clase B, realizadas con muy bajo presupuesto, con rodajes muy breves, algunos de tan solo unos días; con actores prácticamente desconocidos. (Larraín, 2010, p. 1).

Con esas palabras, el catálogo del Festival del Cine B invitaba a realizadores audiovisuales y cineastas a la convocatoria del mismo festival, dando cuenta en simples palabras lo que resume a lo que conocemos como Cine B. Generalmente está asociado al “Cine Amateur” (no-profesional), esto asociado a las producciones de muy bajo

presupuesto, que pese a los obstáculos tanto económicos como sociales y culturales, innovan en la forma de producir cine. Esto ha llevado a la categorización del cine B como un cine de producciones con bajo presupuesto, con actores no profesionales o en decadencia, asociado al cine de temáticas y estéticas poco habituales y menos comerciales. Un gran referente de este modelo de producción es Roger Corman, quien en su libro titulado “Cómo hice 100 films en Hollywood y nunca perdí un céntimo” relata las vivencias durante sus producciones, desarrollando y describiendo las estrategias creativas que utilizaba para llevar a cabo sus rodajes de bajo presupuesto. Parte de las estrategias que utiliza Corman en sus producciones responde a las limitaciones económicas que se le iban presentando en el desarrollo de sus obras, de las cuales hacía frente con métodos creativos como utilizar distintos actores para un mismo personaje, e incluso rodar con actores en periodos muy cortos de tiempo e ir cambiándolos constantemente.

2. 2. Cine colaborativo y Cine comunitario

El cine sin duda es una disciplina que requiere un trabajo colectivo debido a sus múltiples áreas artísticas afines a cada proyecto, por lo que depende de la colaboración de un gran número de personas en los procesos de producción para llevar a cabo la realización de cualquier proyecto. Es por esto que cabe señalar la definición de lo que se conoce específicamente por “cine colaborativo” y las características que

destacan en sus procesos de desarrollo y creación de un proyecto. De ese modo, “las nuevas tecnologías pusieron al día la discusión sobre la democratización del audiovisual y su papel en el fortalecimiento de la libertad de expresión y en el ejercicio del derecho a la comunicación y a la información” (Gumucio, 2014, p. 28). Bajo ese contexto, ciertas comunidades marginadas hicieron valer su derecho mediante el cine y trabajos audiovisuales, por lo que comenzaron a aflorar nuevas formas de comunicación y nuevos métodos y estrategias de producción para la realización de estos proyectos. Es en este contexto que el “cine colaborativo” comienza a tomar fuerza y valor para todos esos grupos que no tenían la posibilidad de hacer cine.

El cine colaborativo se entiende como la “implicación efectiva de un conjunto amplio y diverso de personas alrededor de un proyecto y dispuestas a ceder libremente su tiempo para contribuir al desarrollo, la toma de decisiones y la difusión del mismo, formando una comunidad” (Roig, 2009, p. 1). Es un modelo de producción alternativo a los clásicos de la industria, que consiste en implicar directamente a los públicos en los procesos de creación de producciones culturales con el fin de involucrar, generalmente, a comunidades marginadas de los medios de comunicación tradicionales. En este sentido, “se abre una parte significativa de los procesos de producción y se establecen una serie de mecanismos participativos para redistribuir de forma más equitativa el

control sobre la toma de decisiones” (Roig, 2017, p. 14). Actualmente, existen diversos tipos de expresiones colaborativas como “crowdsourcing, crowdfunding, experiencias crossmedia/transmedia, fans y comunidades de interés, autoproducción, Cultura open source” (Roig, 2009, p. 1). A través de éstas y otras expresiones, se puede involucrar en un proceso que facilita el acceso a una disciplina de difícil acceso como es el cine a una gran diversidad de personas “no profesionales con distintos grados de experiencia o conocimientos, y que se caracterizan por una afiliación voluntaria basada en el compromiso personal en un proceso que -siempre en función del tipo de colaboración puede extenderse en el tiempo” (Roig, 2017, p. 14). Entendemos entonces que el cine colaborativo no sólo es una alternativa a las estrategias tradicionales de producción, sino que además implica una “voluntad de reivindicar el derecho a la comunicación, más allá de las expresiones culturales que fortalecen las identidades, el cine y el audiovisual representan para las comunidades un ejercicio de posicionamiento político y social, en sociedades que frecuentemente las invisibilizan y marginan” (Gumucio, 2014, p.15).

Asimismo, este fenómeno de cine colaborativo es regularmente utilizado para las producciones cinematográficas en países o comunidades marginadas como medio de manifestación, creando así expresiones artísticas que “repercuten en el fortalecimiento de la identidad cultural y

de la organización de las comunidades, y permiten avanzar y posicionarse en la sociedad [con la participación de personas que] tienen una conciencia muy clara de la importancia cultural, social y política que revisten las actividades de formación, de producción o de difusión” (Gumucio, 2014, p. 15-16).

Las numerosas producciones comunitarias en América Latina son el mejor ejemplo de cómo estas producciones ayudan al acceso de actividades artísticas de suma importancia para la creación de comunidad y el fortalecimiento de identidad de esta misma, además de posicionar a la comunidad frente a la sociedad de una manera particular y participativa. Esto ha conllevado a que los métodos y estrategias de producción han ido variando y cambiando en distintas comunidades, lo que ha llevado generalmente a la autogestión en respuesta al poco acceso y representatividad en los medios de comunicación masivos. En tal orden de cosas, afirmamos que:

Las alianzas entre comunidades, intelectuales, instituciones no gubernamentales, trabajadores del cine y movimientos sociales más amplios, ha permitido alentar experiencias autónomas de comunicación que en ciertos casos han escogido plataformas audiovisuales de expresión. Gracias a la accesibilidad que permiten los medios digitales, son varias las experiencias donde la propia

comunidad interviene en el proceso de producción, por lo que ya puede hablarse de un audiovisual comunitario propiamente dicho. Esa participación se da desde el momento de la elección del tema y en la toma de decisiones sobre la forma de abordarlo, así como en el establecimiento del equipo humano de producción, en la atribución de tareas y en la definición de los modos de difusión (Gumucio, 2014, p. 29).

Sin embargo, el cine colaborativo no sólo se basa en la suma de trabajos o fuerzas de diversos agentes, sino que en “un proceso de coproducción en el que idealmente se incorporan y comparten permanentemente los cuestionamientos o desacuerdos sobre los procesos, metodologías e ideas de trabajo, con la intención de integrar y generar agenciamiento con las diferentes sensibilidades que se suman a los proyectos” (Villaplana-Ruiz, 2016)

Por otro lado, el cine comunitario presente en América Latina, “de por sí invisible, tan invisible como las propias comunidades que representa” (Gumucio, 2014, p. 17), es un objeto de estudio difícil debido al complejo acceso a la información que éste presenta. Sin embargo, han existido variadas agrupaciones y comunidades que han podido alzar la voz y logrado crear producciones comunitarias con éxito. Así pues, es dable sostener que:

El cine y audiovisual comunitarios son expresión de comunicación, expresión artística y expresión política. Nace en la mayoría de los casos de la necesidad de comunicar sin intermediarios, de hacerlo en un lenguaje propio que no ha sido predeterminado por otros ya existentes, y pretende cumplir en la sociedad la función de representar políticamente a colectividades marginadas, poco representadas o ignoradas (Gumucio, 2014, p. 17).

Esto quiere decir que las diversas comunidades utilizan el arte como un modo de respuesta al sistema, adoptando los códigos del lenguaje audiovisual y haciendo uso de este medio

como un instrumento de recuperación histórica, reforzamiento de la identidad, promoción cultural, denuncia, educación y democratización. El audiovisual de intervención social se denominó popular, alternativo, educativo o ciudadano, y fue desarrollando relatos propios y modalidades de producción y circulación que buscaban otros espacios y otros canales de difusión, para fomentar proyecciones grupales clandestinas o muestras en pantallas grandes en lugares públicos (Gumucio, 2014, p. 26).

Además, pese a sus limitaciones, las producciones cinematográficas comunitarias tienden a generar altas expectativas tanto dentro como fuera de las comunidades, resultando en la capacidad para identificarse de un público más amplio, el cual valora las experiencias, situaciones e historias de vida que aparecen reflejadas en las obras y que generalmente no son consideradas por los medios tradicionales (Gumucio, 2014). Por lo tanto, el proyecto (o producto), al ser exhibido, difundido o premiado comprende a la totalidad de las personas involucradas en la obra puesto que “en el cine comunitario, a diferencia del cine de expresión artística donde predomina la figura del director, la producción obedece a una lógica colectiva” (Gumucio, 2014, p. 52). Esta contribución compartida es parte de la convivencia histórica que estos tipos de producciones brindan, mediante la autogestión y la organización colectiva, fortaleciendo la propia identidad cultural de cada agrupación como lo señala Gumucio (2014):

Uno de los temas que atraviesa los procesos de cine comunitario es, naturalmente, el de la memoria y la identidad. En cada experiencia investigada, la recuperación o consolidación de la memoria histórica y la identidad cultural es, a la vez, un objetivo y un medio para el fortalecimiento de la organización comunitaria (p. 46).

De cierta manera, se puede observar que los países con mas participación de personas no-profesionales en el rubro audiovisual, en su mayoría en América Latina, se debe a “la carencia de políticas públicas específicas” (Gumucio, 2014, p. 15) y a la poca visibilidad que tienen las comunidades, obligadas indirectamente a aplicar la estrategia de la autogestión para la producción de sus propios proyectos audiovisuales con el fin de crear un canal de transmisión de su cultura e identidad, afirmando “su derecho a expresarse en el conjunto de la sociedad” (Gumucio, 2014, p. 15). Como el autor Alfonso Gumucio destaca en su investigación sobre cine colaborativo: “Si algo destaca como denominador común de las experiencias aquí identificadas es la voluntad de reivindicar el derecho a la comunicación” (2014, p. 15).

2.3. Cine comunitario / colaborativo en Chile

Chile tiene una vasta experiencia en producciones audiovisuales de estilo colaborativo, puesto que desde las primeras cercanías con la tecnología se han realizado producciones, en su mayoría documentales, que forman parte de la historia de los proyectos colaborativos del país y de América Latina. Alfonso Gumucio (2014) señala que:

Chile tiene una importante tradición en la producción documental y videográfica que, a través del tiempo, ha ido registrando y mostrando la realidad sociopolítica de ese país. Este tipo de

realizaciones se constituyen en un referente del cine comunitario (p. 241).

Esto puede verse reflejado en la obra de Rafael Sánchez a mediados de los años 1950, en la cual “sobresalen los trabajos de tipo social, aquellos cuyos elementos serían abordados y profundizados —más adelante— por películas chilenas y latinoamericanas y por el video alternativo y popular” (Gumucio, 2014, p. 243). Parte de las características que tenían estos trabajos era su relación con las comunidades donde se filmaba, con una constante integración de la sociedad y la participación de personas no profesionales en cámara, agregando un valor histórico a las producciones. Gumucio (2014), en su libro “El cine comunitario en América Latina y el Caribe”, agrega que:

Ignacio Aliaga, cineasta y director de la Cineteca Nacional de Chile, en su ensayo “Cine y Video Documental de Joris Ivens a nuestros chilenos días”, reconoce la gran influencia en el documental chileno del cinema verité o cine directo, desarrollado en Europa y especialmente en Francia, en el cual prima la cámara en mano, la utilización de encuestas y entrevistas directas y el uso de actores no profesionales [Además,] Aliaga definía al video comunitario como aquella producción de gran valor testimonial que facilitaba la comunicación horizontal que iba dándose en el proceso de su

realización en la medida en que los profesionales abrían camino para que las comunidades vayan apropiándose del equipamiento y la infraestructura (p. 243).

Lo que se destaca de esta definición de Aliaga sobre cine comunitario es la imperante necesidad de las comunidades a hacer valer el derecho de la comunicación y de la integración al oficio del cine mediante la propia realización de estos proyectos. En resumidas cuentas, aprender haciendo.

Finalmente, entendemos que el cine colaborativo desarrollado en nuestro país nace como una respuesta a los medios oficiales de comunicación, adoptando las herramientas para hacerle frente y adaptando su realidad al contexto de la industria cinematográfica. Gumucio recalca:

Los proyectos comunitarios se adueñan de las máquinas y desafían los mensajes impuestos por los medios oficiales de comunicación, ensayando nuevas formas de cobertura, tanto de la noticia y de hechos sociopolíticos culturales como de aquellos ligados a la vida cotidiana (2014, p. 244).

Entendiendo por esto como el apropiamiento de los medios para transmitir y comunicar la visión de una comunidad y representar su identidad, dándole valor al proceso de integración y la formación de

comunidad. “El proceso se inicia cuando la comunidad ve en el audiovisual una forma de expresión y un instrumento facilitador de la interrelación social y decide utilizarlo” (Gumucio, 2014, p. 244).

3. Formas contemporáneas de creación en producciones alternativas

Existen diversas estrategias actualmente para la colaboración entre personas particulares, comunidades y asociaciones en la industria tanto del cine como de otras disciplinas artísticas. Estas estrategias ayudan a crear y levantar proyectos o ideas que necesitan de inversión para su producción. Actualmente, con el desarrollo de tecnologías digitales, se abren distintas ventanas de cooperación para que una película pueda desarrollarse o buscar la inversión que necesita. A pesar de que el listado es más amplio, en esta sección abordaremos las estrategias de co-creación, construcción de comunidad, crowdsourcing y crowdfunding.

3. 1. Co- creación:

Este concepto se utiliza para cualquier trabajo en donde haya por lo menos dos partes involucradas, esto es, desde personas naturales como agrupaciones audiovisuales que deciden aportar en el proceso de creación del proyecto. De acuerdo con Roig (2017), entendemos por co-creación:

Un acuerdo de colaboración entre los promotores y un conjunto selecto de participantes, tanto en número como en habilidades requeridas alrededor de una iniciativa o proyecto concreto y delimitado en el tiempo. Este proceso de filtraje se traduce en una colaboración de mayor intensidad en partes significativas y sensibles del proyecto, con lo que los frutos del proceso de co-creación deberían, estrictamente, trasladarse de forma clara al resultado final (p. 18).

Por ejemplo, actualmente en Chile se realizará la segunda edición de FeCiCom (Festival de Cine Comunitario) de La Reina, entre Abril y Mayo del 2021, en el cual existen diversas actividades como: Talleres de Co-Creación, competencia de cortometrajes, charlas, etc. Junto con esto, Chile ha seguido avanzando y desarrollando programas culturales e instancias ligadas al mundo del cine a escala tanto municipal, nacional como internacional (programa de co-producciones) que han permitido un constante crecimiento de la industria cinematográfica de nuestro país durante los últimos años.

3. 2. Construcción de comunidad:

Se hace casi imposible no reconocer este concepto en cualquier proyecto de características colaborativas, puesto que los modelos de colaboración buscan efectivamente la construcción de una comunidad con un fin en

común, esto pues no sólo resulta importante el resultado del trabajo realizado, sino que también el proceso de creación de éste. Así pues:

Los proyectos basados en la creación de una comunidad cuentan, entre sus principales finalidades, con el interés común, la disponibilidad a colaborar y el compromiso mutuo. En este caso la afiliación voluntaria basada en el compromiso pasa por encima del volumen neto de participantes, las habilidades requeridas o los retos y tareas a asumir y existe una dimensión de espacio de relación social importante. Uno de los elementos más interesantes de esta modalidad es el vínculo más fuerte y duradero que se establece entre los participantes, lo que es particularmente interesante en el caso de iniciativas de carácter social, aquellas en las que se busca su continuidad en el tiempo, en las que se estimula que puedan surgir nuevas ideas desde la propia comunidad o que tengan como finalidad la creación de un producto dinámico o permanentemente actualizable. La construcción de una comunidad puede ser compatible con convocatorias abiertas basadas en el crowdsourcing o iniciativas de colaboración más focalizada con miembros expertos y con un objetivo específico (Roig, 2017, p. 18).

Muchos directores latinoamericanos, como también chilenos, han replicado este método de producción con el objetivo de generar participación de personas comunes y corrientes, como también para solventar dificultades económicas. Por ejemplo, el director boliviano Jorge Sanjinés ha destacado desde 1960 por su incorporación de las comunidades indígenas (no sólo sus miembros sino que también sus discursos) en lo él mismo llamó la *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo* (Fuentes, 2013), fortaleciendo los lazos de dichas comunidades y su relación con el cine en el proceso. Por otro lado, en Chile tenemos el ejemplo reciente de la estrategia de “Poesía Sin Fin” (2016), dirigida por Alejandro Jodorowsky, la cual estuvo focalizada en generar una campaña de crowdfunding para su financiamiento, a la par de llamar a un casting abierto para cualquier persona que quisiera participar en la producción como extra, generando así una instancia en la que la comunidad, en este caso en Santiago, pudiera ser parte de la producción.

3. 3. Crowdsourcing:

Este concepto forma parte de un modelo de colaboración y participación masiva “entendida como un tipo concreto de convocatoria en la que se

pide dinero para financiar el proyecto. Aunque de entrada en el crowdsourcing se establece una distinción bastante clara y jerarquizada entre promotores y participantes, así como en relación con lo que se pide (y lo que no), resulta un punto de entrada importante en relación a los proyectos colaborativos” (Roig, 2017, p. 18). Sin embargo, a diferencia del proceso de crowdfunding, en este modelo se busca no sólo hacer partícipe a una comunidad de la financiación de un proyecto, sino que también del proceso de creación del contenido a producir, por lo que este modelo añade valor al proceso de creación en sí mismo, así como al resultado final de la obra. Uno de los casos más emblemáticos del crowdsourcing es *Life in a Day (2011)*, proyecto apadrinado por Ridley Scott en colaboración con YouTube, que consistió en una convocatoria mundial para realizar videos desde cualquier lugar del mundo, y en el cual el director Kevin McDonald (*El último rey de Escocia*) recopiló y seleccionó los videos más destacados para construir un documental que reflejaba un día en la Tierra. Se recibieron más de cuatro mil videos y luego de cinco meses de selección y edición del material en conjunto con los montajistas y lingüistas se presentó la versión completa en el Festival de Sundance en 2011, mientras que en paralelo el material enviado por los participantes estaba disponible en el canal del proyecto en YouTube.

3.4. Financiamiento colectivo / crowdfunding

Es la expresión más popular y utilizada en los medios colaborativos para recaudar fondos de personas particulares. Hernán Moyano y Carina Rodríguez, en su estudio *Manual de cine de género (2015)*, lo definen como una herramienta autogestiva que utilizan emprendedores de todo el mundo, cuando tienen una idea y necesitan dinero y difusión para hacerla realidad. El dinero para llevar a cabo el proyecto se recauda a partir de una campaña activa “que lleva adelante el creador, atrayendo a muchas personas de la comunidad para que hagan un aporte monetario, grande o pequeño, a cambio de una recompensa que recibirán en agradecimiento por su apoyo” (2015, p. 56).

El ejemplo más representativo actualmente en Chile es el proyecto *Uber Driver*, el cual logró un histórico financiamiento ciudadano a través de la estrategia del crowdfunding. La producción del proyecto estableció una meta de 100 millones de pesos para la realización de este proyecto, la cual a los 46 días de iniciado el crowdfunding fue superada exclusivamente por la ayuda económica de los ciudadanos. Este hito marca un precedente para la industria cinematográfica nacional, sobre todo respecto de los métodos alternativos de financiamiento. Sin embargo, en la actual realidad nacional aún queda camino por recorrer

para hacer de este método una estrategia más viable y de paso mejorar su inclusión dentro del abanico de posibilidades para producir en Chile.

III. Desarrollo

La intención del presente capítulo tiene como foco identificar, describir y analizar las metodologías de producción en este largometraje con el fin de demostrar que las estrategias utilizadas corresponden a un modelo de producción colaborativo que busca desarrollar un proceso colectivo con el fin de hacer partícipe a una comunidad dentro de la realización del proyecto.

La película “La Mentirita Blanca” (2017) es seleccionada para esta investigación por estas tres razones principales:

- 1) Por lo general los modelos de producción colaborativos se desarrollan en proyectos de carácter documental, sin embargo, esta película corresponde al género de comedia negra.
- 2) La participación en la producción y el casting de actores profesionales, no profesionales, extras y personas particulares pertenecientes a la zona donde se realizó el rodaje de la película.
- 3) La estrategia de comercialización de la película conlleva a la obra a lograr estreno comercial nacional e internacional y a ser reconocida en distintos festivales de cine. En el primer apartado de este capítulo intentaremos acercarnos a una breve biografía y filmografía de los dos

principales realizadores de esta película: el director Tomás Alzamora y el productor ejecutivo Pablo Calisto, como también de la productora responsable del proyecto: EQUECO, con el objetivo de contextualizar el proceso de creación y producción del largometraje.

En el segundo apartado de este capítulo se presentará la obra, un breve resumen de la trama y los respectivos premios del proyecto para luego realizar un análisis a partir de fotogramas seleccionadas de la película y testimonios de los realizadores en base a los métodos de producción que se llevaron a cabo. Para esto se realizará la investigación de las tres etapas de la producción en el siguiente orden: “Desarrollo”, “Producción”, “Comercialización”. Cada una de las etapas contendrá la recopilación de información, documentación y testimonios que servirán para un posterior análisis del proceso metodológico colaborativo que se aplicó en cada etapa. Se intentará sintetizar la información obtenida de los análisis de cada etapa y el proyecto en general para ser contrastada con la biografía utilizada en la investigación de los modelos colaborativos.

Por último, en el tercer apartado de este capítulo se desarrollarán las conclusiones obtenidas tras los análisis realizados y se describirán los resultados de la investigación con respecto a la tesis planteada. El análisis de la película será en base a los aspectos de producción que puedan ser reconocidos en pantalla, para esto se seleccionarán fotogramas de la película que irán complementando la información de cada área con el

objetivo de respaldar la información obtenida a partir de la investigación de la obra y los testimonios de los realizadores.

1. Realizadores

Tomás Alzamora Muñoz

Oriundo de San Carlos, Región del Ñuble, este director es Licenciado en Artes y Tecnologías de la comunicación y Comunicador Audiovisual, especializado en Cine con Diplomado en Puesta en Escena y Dirección de Actores de la Universidad de Artes, Ciencias y Comunicación, finalizando el 2015. Su carrera comienza dirigiendo diversos proyectos audiovisuales corporativos, cortometrajes de ficción, como también colaborando en la dirección de fotografía y asistencia de cámara en otros proyectos. En paralelo ha desarrollado una carrera como DJ, productor musical y visualista, que lo ha conllevado a ser el director y montajista de varios videoclips, trabajando con artistas nacionales del género hip-hop y rap como Jonas Sanche, Anita Tijoux, Hordatoj, Liricistas, entre otros.

En 2015 cofunda EQUICO, una compañía productora basada en Santiago, ubicada en Barrio Patrimonial Yungay donde además cuenta con la instalación de un estudio de grabación, en donde se producen películas, cortometrajes, videoclips y spot publicitarios. Es en esta productora donde comienza a trabajar como Director, Escritor y Montajista de la película “La Mentirita Blanca”. Tras el paso de la

película por mercados y festivales internacionales, el director fue invitado como conferencista al Festival Internacional de Santander, Colombia en 2017, como también a colaborar como Asesor de proyectos en Desarrollo en el Bolivia LAB del mismo año. En la actualidad se encuentra desarrollando proyectos en EQUICO y trabajando en el próximo largometraje titulado “Pepperoni”, proyecto dirigido por él y que se encuentra actualmente en su etapa de desarrollo.

Pablo Calisto

Es Licenciado en Artes y Tecnologías de la comunicación de la Universidad de Artes, Ciencias y Comunicación en 2015 y realizó un Diplomado en Ventas, Distribución y Marketing en Cine en Escuela Internacional de Cine y Televisión de Cuba (EICTV) finalizando en 2017. Trabajó como Productor General en SANFIC Industria entre 2014 y 2017. Desarrolla proyectos como Productor General y ha trabajado como Productor Ejecutivo en el cortometraje “Las Cosas Simples” (2015), rodado en Machalí, con estreno nacional en el Festival Internacional de Cine de Viña del Mar, además internacionalmente tuvo reconocimientos como Premio del Jurado en el Festival de Biarritz América Latina en Francia, el Grand Prix, Clermont Ferrand Short Film Festival, Francia en 2016 y ese mismo año en Mención corto y mediometrage, Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de la Habana. En 2015

cofunda EQUICO y trabaja junto a Alzamora el primer largometraje de la productora “La Mentirita Blanca”, desarrollando su rol como Productor Ejecutivo de la película. Actualmente se desempeña como docente y Productor Ejecutivo en EQUICO, trabajando en el próximo largometraje dirigido por Bernardo Quesney, “Historia y Geografía”, proyecto que se encuentra en Postproducción, el cual contó con el apoyo del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio y la Ilustre Municipalidad de San Felipe.

Productora Equico

Es una compañía productora basada en Santiago de Chile fundada en 2017. Surge de la necesidad de producir y comercializar “La Mentirita Blanca” y de poder generar el contenido que los socios Alzamora/Calisto tenían en mente. Tras el éxito del primer largometraje, la productora comienza a desarrollar películas de otros directores como Bernardo Quesney y con el segundo largometraje dirigido por Alzamora. En 2019, la productora organiza el 1º Festival Nacional de Cine de Ñuble, con el objetivo de seguir acercando la cultura y la disciplina del cine a la zona y a toda la región, convocando a la comunidad a ser parte de la instancia. En dicha instancia participaron varios largometrajes nacionales en la competencia, se realizaron actividades al aire libre, talleres de diversas

áreas, workshops y conversatorios con los realizadores de las cintas. La gran convocatoria en su primera edición dió paso a la segunda edición del Festival en 2020 y la tercera edición en 2021, todos con el apoyo de la Seremi de Las Culturas, Las Artes y el Patrimonio. El objetivo principal del festival es generar instancias artísticas y culturales en las localidades de la región, incluyendo a siete comunas de la zona a las múltiples actividades como San Carlos, San Fabián, Quirihue, Pinto, Portezuelo, Yungay y Chillán. Actualmente la productora trabaja desarrollando vídeos corporativos, videoclips, cortometrajes y largometrajes en desarrollo.



2. Presentación de “La Mentirita Blanca”

Afiche

01 DE JUNIO - SÓLO EN CINES



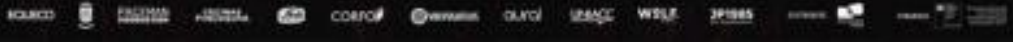
CATALINA SAAVEDRA DANIEL ANTIVILLO RODRIGO SALINAS JONAS SANCHE ERNESTO MELENDEZ
EN UNA PELÍCULA DE TOMÁS ALZAMORA



LA MENTIRITA BLANCA

LA VERDAD NO VENDE

ÉQUIPO PRODUCTIVO LA MENTIRITA BLANCA: RODRIGO SALINAS, ERNESTO MELENDEZ, CATALINA SAAVEDRA, DANIEL ANTIVILLO, JONAS SANCHE
PATROCINADO POR: ILLUSTRE MUNICIPALIDAD DE SAN CARLOS • CECINAS PINOCHETRA • PAGERMAN PRODUCTIONS • PRODUCTORES: TOMÁS ALZAMORA • ROBERTO DOWERS
DIRECCIÓN DE CÁMERA: MICHELLE MÉGÉ • MONTAJE Y EDICIÓN: JONATHAN MALDONADO • PRODUCTOR EJECUTIVO: MARTÍN SCHLITFELD • MÚSICA: JPTNS • PRODUCTOR DE CÁMERA: PABLO CALLETO • PRODUCTOR DE SONIDO: TOMÁS ALZAMORA



Ficha técnica

Largometraje de ficción / Comedia negra/ 80 min.

Año: 2017

País: Chile

Dirección y Guión: Tomás Alzamora

Producción Ejecutiva: Pablo Calisto

Producción Asociados: Christian Turre

Dirección de Fotografía: Johnatan Maldonado

Dirección de Arte: Michelle Mege García

Sonido: Sebastián Arjona

Montaje: Roberto Doveris / Tomás Alzamora

Banda Sonora / Música: Martín Schlotfeldt

Elenco: Rodrigo Salinas, Catalina Saavedra, Ernesto Melendez, Daniel

Antivilo, Jonas Sanche, Daniel Candia, Alejandra Yáñez

Participación y premios en festivales

La “Mentirita Blanca” participó en los festivales:

24° Festival Internacional de Cine de Valdivia, Festival Internacional de Cine de Santander 2017, Festival Internacional de Cine de Quito 2017, Festival de Cine latino de San Francisco 2017, Festival Internacional de Cine de Varsovia 2017, Festival de Cine por La Transparencia 2017, Festival Internacional de Cine de Fajr de Irán 2017, Festival Internacional Construir Cine 2018, Ljubljana International Film Festival de Eslovenia 2018, Indie Pasión Film Festival de USA 2018, Tucumán Cine 2018, entre otros.

Premiada en:

- Premio Hecho en Chile (Premio del Público), Festival Biobio Cine, Chile, 2018. - Jordan Ressler Screenwriting Competition, Miami Film Festival, 2017.

Argumento

Edgardo (Rodrigo Salinas) es un periodista que intenta mantener su trabajo en “El Esfuerzo”, diario de un pueblo pequeño donde al parecer ya no hay noticias. Frente a la amenaza de perder su empleo por la falta de noticias, junto a su colega Vladimir (Ernesto Meléndez) deciden inventar una historia, una denominada “mentirita blanca”, con el fin de darle un impulso al periodico en el cual trabajan. El modus operandi de esta pareja se basa en que ellos mismos cometen crímenes en el pueblo o arman una puesta de escena para fotografiar sucesos falsos

completamente manipulados. Esta noticia inventada es el primer suceso de una larga seguidilla de mentiras que generan que el periódico comience a vender todas sus ediciones alrededor del pueblo, generando en la comunidad diversas reacciones consigo. Con su plan secreto en marcha, Edgardo comienza a convertirse en una gran celebridad del pueblo, sin embargo, las consecuencias de sus mentiras comienzan a causar estragos en el pueblo. Edgardo tiene que decidir si seguir con su plan o decir la verdad y perderlo todo. Para su fortuna conoce los secretos de don Fabián, dueño del diario y empresario local, los cuales revelan las verdades del pueblo.

2.1 Análisis de Etapa Desarrollo

En esta etapa de Desarrollo describiremos y analizaremos las estrategias utilizadas por los realizadores desde los procesos de trabajo que comprenden desde la creación de la idea, la escritura del guión, la búsqueda y selección del casting hasta la recaudación del financiamiento de la película. En esta etapa se trazan los objetivos y caminos para la realización de la película, como también se establecen los conceptos claves a desarrollar en el guión y en la obra en su totalidad, y también en la cual básicamente todas las áreas que comprenden el equipo de trabajo se consiguen todos los recursos, equipos técnicos y todos los elementos necesarios para la producción del proyecto.

La producción en la escritura del guión

Antes de partir el proceso de escritura del guión de la película, tanto Alzamora como Calisto tenían muy en cuenta que el objetivo principal de la realización de la película era filmarla en San Carlos. Claramente para la escritura del guión es de gran utilidad comenzar a desarrollar la historia que se quiere contar pensando en paralelo los espacios que se requieren para filmar, desarrollando y creando así referencias visuales que ayuden a reconocer lo que se quiere lograr tanto como para el equipo como para el escritor del guión. La película nace como el proyecto de título de Universidad de Alzamora, quien luego de estar convencido de querer producirla en San Carlos, recoge un testimonio sobre una historia de un amigo que vivía allí, el cual relataba su experiencia trabajando en un diario del pueblo, al cual se le acaban las noticias debido a que dejan de suceder cosas en la cotidianidad de la zona y que producto de estos hechos se ven en la obligación de inventar noticias ficticias con el fin de sostener sus trabajos y poder lanzar ediciones del diario periódicamente, recopilando testimonios falsos e inventando situaciones que posteriormente publicaban. Bajo esta perspectiva, el director trabaja la temática del guión desde una mirada simpática, cercana y sencilla, aun cuando de fondo se desarrolla un concepto universalmente conocido como las “fake news” y la manipulación y manejo de la información

sobre la sociedad (temática muy contingente por lo demás) adaptándolo a un pueblo rural en el cual existen personajes que a través de la mentira y la especulación, engañan en base a la ignorancia de los propios habitantes y dueños de los terrenos del sector a través de los medios de comunicación.



Cuenta él mismo en un conversatorio de 2017 post visionado de la película en el Teatro Condell de Valparaíso que “cada vez que tenía la oportunidad de llegar a San Carlos veía a sus personajes, los lugares, el ritmo de la gente, las caras, los rostros, y dije: yo quiero volver a filmar acá.” En una entrevista exclusiva que realizamos al director para esta investigación nos relata que “una vez que me fui, comencé a valorar mucho más el pueblo, empecé a valorar a la gente que vendía desde maní en la esquina, los longaniceros, todos los viejos del campo los miraba con otros ojos, los observaba y alucinaba con todo esto” (Entrevista a Alzamora, 2021). Una vez que ya tenía en mente el lugar y sus espacios,

más la historia de su amigo que trabajaba en el diario, logró encontrar esa historia que quería contar, añadiendo el valor que la historia venía de la propia zona, por lo tanto, pudo crear una red de contactos para poder conseguir lo necesario para filmar allá. Esto comenzó con la red de contactos de Alzamora, la cual le facilitó ir visitando las locaciones de familiares, amigos, parientes y conocidos de la zona, convenciendo de poder ocupar a cada persona dueña de los lugares en las cuales se iban a filmar, además de poder ir visualizando in situ la historia que se pretendía contar hasta ese momento. En la entrevista nos detalla: “empecé a escribir el guión en base a lo que tenía. Llegaba a un lugar, observaba y decidía ahí mismo qué escena se filmará en cada lugar porque los conocía. Al igual que con los personajes, este personaje está inspirado en este y así” (Entrevista a Alzamora, 2021).

Este tipo de guiones responde a un estilo de película independiente, puesto que desde su génesis plantea un modelo de producción alejado de la tradicionalidad que existe en la industria nacional chilena, invitando a gente alejada del oficio del cine a participar y a crear un ambiente de trabajo que busca la mezcla de la profesionalidad de los realizadores con las ganas y la disposición de la gente de la comunidad a ser parte del proceso.

Una vez teniendo conformada la premisa de la historia y la elección de los lugares, Alzamora inicia una investigación en torno a los conflictos

sociales en torno a la comuna y a la Región en general, esto con el objetivo de poder introducir temáticas reales que tengan relación con la zona. Comenzó por conocer testimonios de gente que trabaja en el campo, historias de OVNI, como también los problemas socio políticos que trae el tema con el río de la zona y el embalse que quieren construir ahí. Esto le permitió ir nutriéndose de historias que iban enriqueciendo el proceso de escritura y añadiendo un valor colaborativo en el sentido de la participación de la gente en la misma historia y su proceso de escritura. De hecho, el mismo Alzamora señala: “escribía sobre un personaje y al tiro le preguntaba a una persona que conocía si es que quería para ese papel y finalmente todos querían participar” (Insomnia Teatro Condell, 2017). Este proceso fue apoyado constantemente por el entonces profesor del título el director Alejandro Fernández Almendras. Una de las estrategias que señala Tomás es “el no guardarse nada, ser directo con la gente y dejar que la gente forme parte” (Insomnia Teatro Condell, 2017) nos comenta a partir de la forma de conseguir y producir las cosas necesarias para contar la historia con lo que tenían al alcance de la mano. Por lo tanto, podemos inferir que el proceso de la escritura del guión de la película tuvo una estrategia de colaboración de forma indirecta, esto es, a través de la misma observación que realizó el director sobre los sucesos e historias que la misma gente le iba aportando durante el proceso.



Esta investigación observativa previa le permite ir nutriendo el proceso de escritura con los testimonios y personajes que se le van apareciendo, añadiendo además el conocimiento que tiene anteriormente sobre la zona, sus personas y por lo tanto sus problemáticas, inquietudes, costumbres, entre otras características. Esto conlleva al director a comprometer a la comunidad en la creación de la historia haciéndola partícipe del proceso. Junto con la observación del espacio y de los personajes, destaca la forma honesta y sencilla en que se da a conocer el proyecto a dicha comunidad, de manera que el recibimiento y la disposición de la gente en ayudar resultó de manera positiva y de la misma manera fue una ayuda que compromete directamente a la gente en el desarrollo del proceso de creación. Me parece relevante tener en consideración que el hecho de haber tenido una cercanía previa con el mundo que se quería retratar ayudó mucho al director en el poder de convencimiento sobre la gente, puesto que la manera de transmitir una

idea de forma directa y con autoridad sobre lo que se habla produce en la gente la sensación de seguridad y profesionalismo, generando un mayor interés en participar del proyecto.

Me parece que esta estrategia de escritura de guion fue de gran ayuda porque predispuso a los realizadores a mantener un guión realizable y consciente de los recursos que tenían al alcance para su realización, además de incluir la verosimilitud que brinda la propia comunidad en sus aportes narrativos como la construcción de los personajes, sus conflictos y la representación del contexto geográfico y cultural en los que se desarrolla la historia y desenvuelven los propios protagonistas. Respecto de esto último, podemos ver un punto de intersección interesante con las estrategias de cine colaborativo y comunitario (Gumucio, 2014; Roig, 2009, 2017) en términos de la influencia de la comunidad en la obra final, aun cuando esta influencia fue indirecta y estuvo mediada por el director, quien finalmente tomó las decisiones sobre el guión.

Estrategia de selección de casting

Alzamora nos cuenta que al estar escribiendo el personaje de Edgardo siempre sostuvo en mente la interpretación de Rodrigo Salinas para el papel, puesto que le servía físicamente para el personaje y que había un especial interés en el desafío de dirigir y verlo desarrollar un personaje serio, puesto que la carrera del actor estaba ligada a trabajar en un formato de filmación televisivo y de tratamientos narrativos más

ridículos en sus trabajos anteriores, de hecho en el mismo conversatorio señala que “había visto todas sus películas y sentía que podía dar algo distinto. No como la caricatura de todas sus películas” (Entrevista a Alzamora, 2021).



Teniendo conformado y listo el guión y el personaje principal, comenzaron la búsqueda de casting para los demás personajes de la historia con el fin de darle una tonalidad narrativa más dramática. En esta parte del proceso de creación los realizadores comparten en que la participación de actores profesionales ya reconocidos generaría un modelo de trabajo más cómodo y eficiente para Rodrigo Salinas como también para los mismos realizadores y la gente de la zona que participará en la película además de generar mayor expectación comercial. Es por esto que se contactan con grandes actores nacionales como Catalina Saavedra (*La Nana*), Daniel Antivilo (*Matar a un Hombre*), Ernesto Meléndez (*Zamudio*) que venían de otras metodologías de trabajo más serias y dramáticas. Esto conlleva a que el

mismo Rodrigo Salinas se descolgara de su faceta humorística y que sean los propios colegas actores quienes lo ayuden y guíen en el trabajo de recrear un personaje más serio a los que estaba acostumbrado, generando una metodología de trabajo cooperativa entre el director y los mismos actores. Con respecto a la elección de los actores el director recalca la importancia de trabajar con las energías de las personas, adoptando una metodología basada en pasarlo bien, el respeto mutuo y el trabajo en equipo que en conjunto forman un modelo de trabajo colaborativo alejado de las estrategias más tradicionales para afrontar un rodaje. Esto lo logra generando una mezcla en la participación personas que provienen de distinto rubro, o incluso del mismo rubro pero con características muy diferentes, esto quiere decir por un lado Rodrigo Salinas que venía de papeles humorísticos en formato televisivo, Jonas Sanche que provenía del mundo de la música rap sin ninguna experiencia en la actuación, Catalina Saavedra que es una actriz de reconocimiento internacional que ha trabajado en múltiples producciones de mucho mayor presupuesto, Daniel Antivilo que es uno de los grandes actores nacionales de su edad y con vasta experiencia en el cine, Ernesto Meléndez que es un actor joven que había trabajado en papeles de series televisivas anteriormente, y por último la participación de la comunidad de la región del Ñuble, la cual aparte de ahorrar gran parte del presupuesto en su participación, aporta a la verosimilitud del contexto

geográfico y sociocultural a la historia. La campaña para la búsqueda del casting de los secundarios y extras tenía como finalidad hacer un llamado a cualquier persona, sea de las características que sea, a hacerse participe de este proceso de selección. Esta campaña tuvo como pieza clave el apoyo de la Ilustre Municipalidad de San Carlos, puesto que prestó diferentes recursos para apoyar el proceso, generando afiches en sus redes sociales para su publicidad y prestando instalaciones públicas para su realización. En este caso se utilizó el Casino Cuerpo de Bomberos de San Carlos, que se encuentra ubicado frente a la Plaza de Armas del pueblo por lo que también se pudo masificar de manera más efectiva.



Dicho esto, es posible sugerir que, a partir de esa diversidad profesional, el proyecto fue creciendo y agregando tanto un valor emocional en el proceso debido a las metodologías que se adoptaron, como también un valor comercial, puesto que se contaba con la participación de personas que arrastraban un reconocimiento en la industria audiovisual previamente. La selección de los actores profesionales, el trabajo

colaborativo en la dirección entre el director y los mismos actores, junto a la mezcla de participantes no profesionales generó una metodología de trabajo colaborativa que genera una participación consciente de un mismo objetivo en común, en este caso, la realización de la película. Podemos inferir que esta es una de las cualidades más características en las producciones colaborativas definidas por Cecilia Quiroga San Martín. (2014). Por lo visto, esta estrategia implicó una participación activa de la comunidad y de las instituciones municipales, lo que por un lado ayudó a desarrollar la creación de comunidad entre las personas, y por otro lado implicó a la producción un trabajo mucho más ameno y económicamente viable para la producción.

Estrategia de financiamiento

Conociendo la realidad de la industria del cine nacional, pocos tienen la posibilidad de levantar financiamiento para la realización de proyectos audiovisuales, en consecuencia, existe una infinidad de historias y proyectos que no han visto la luz, más si estos proyectos quieren ser producidos y filmados en regiones fuera de la Región Metropolitana, como es el caso de esta película. Bajo este contexto, la producción audiovisual de cualquier índole, temática o género es complicada de producir debido al costo más que nada económico que implica hacerlo en una industria como la de nuestro país, aún cuando se cuentan con diversas asociaciones y fondos concursables para producir cine en Chile.

Sin embargo, “La Mentirita Blanca” nos muestra cómo crear una película, a simple vista, a partir de la sencillez y de los recursos que tenemos al alcance de la mano y, además, teniendo reconocimiento tanto nacional como internacional. El proyecto en un comienzo se le presentó a la misma Municipalidad de San Carlos a través de un teaser, las actividades colaborativas que querían realizar y los valores culturales que esta ayuda conllevaba. Tras reuniones con el Consejo Municipal en cual presentaron el proyecto, el Municipio finalmente accedió a brindarles apoyo económico a través de un fondo de 7.000.000 de pesos chilenos para la producción. No exento de polémicas, la transferencia de este fondo generó disidentes en la zona que alegaban por falta de recursos económicos para atender las demandas del propio pueblo, esto conlleva a que la noticia del auspicio de la Municipalidad sea difundida por múltiples páginas en redes sociales y en medios de televisión. Sin embargo, esta noticia, pese a ser divulgada por fundamentos negativos, sirvió de forma importante para la difusión del proyecto, aportando claramente en su visibilidad producto de haber sido publicada en diversos medios de comunicación.

Junto a esto, iniciaron una campaña de financiamiento colectivo a través de las redes sociales que tenía como objetivo llegar a la meta de 8.000.000 de pesos chilenos en aportes, la cual, junto con el teaser, buscaba convencer a la comunidad de aportar económicamente al proyecto con la

oportunidad de formar parte de esta. Esta campaña tenía tres elementos a favor: una que Alzamora ya tenía anteriormente una gran cantidad de seguidores y contactos por su trabajo como productor musical y director de varios videoclips y contenido de raperos nacionales por lo que mucha gente de ese nicho ya lo conocía; otra que fue el incluir al rapero Jonas Sánchez en el teaser de la película, que generó mucha expectación en el mundo del rap chileno, y por último la participación de Rodrigo “El Guatón” Salinas, la cual conseguía generar una suerte de enganche con otro nicho de gente que era seguidor de él anteriormente, aparte que se hizo hincapié en que era la primera interpretación de Salinas en un personaje serio. Alzamora nos detalla que también ayudó a la campaña que “el teaser por otro lado estaba entretenido, era una película local, era la primera vez que se realizaba algo de comedia en la región, y agarrarme del concepto *regional* me ayudó mucho”. (Alzamora, 2021)

Pese a la colaboración de más de 200 personas naturales en el financiamiento la meta aún se veía lejana. Junto a este proceso de recaudación comenzaron a buscar y convencer a empresas locales con el fin de que también participaran del proyecto. Para la suerte de Alzamora él ya conocía a los respectivos dueños de los locales a los que acudían, con el fin de proponer una participación en la película a cambio ya sea de recursos económicos o con ayuda práctica en terreno. Quienes entraron a colaborar en esta etapa fueron entes como Cecinas Pincheira,

una empresa local dedicada a la venta de alimentos quienes además de auspiciar con parte importante del área Catering también apoyaron con 3.000.000 de pesos chilenos, al igual que la empresa nacional Fruna con un aporte de 1.000.000 de pesos chilenos y de diversos productos de la empresa para catering, también la empresa donde trabaja el hermano de Alzamora, Mejillones América, dedicada al rubro alimenticio que participó de la campaña de crowdfunding colaborando con 1.000.000 de pesos chilenos.

Para la distribución de la película la productora postuló un fondo del Banco Estado, el cual consistía en entregar un corte final del proyecto donde se visualiza la totalidad de la película con el fin de aportar económicamente al proceso de distribución, que sin embargo fue utilizado para financiar la etapa del montaje en post- producción, puesto que una vez que finaliza el rodaje ya no quedaba dinero suficiente para poder terminar la película. Este fondo estatal les aportó 10.000.000 de pesos chilenos. La producción también contó con un aporte importante en la campaña de crowdfunding de Pageman Productions, una empresa productora basada en Canadá en la que el mismo dueño de la empresa, luego de ver la campaña en el diario La Tercera y luego el teaser se convence de hacerse parte del proyecto y hace un aporte económico de 5.000.000 de pesos chilenos, convirtiéndose en Productor Asociado del proyecto, puesto que la donación permitió recaudar más de la mitad de

los fondos que estaban establecidos en la meta. Como podemos ver a continuación, todos los nombres de las personas que participaron de la campaña de crowdfunding presentes en los créditos finales de la película.



La estrategia de campaña en este caso particular tuvo éxito en vista de que se logró recaudar el dinero establecido para poder producir la película, pese a que la campaña de crowdfunding seguía en marcha una vez ya iniciado el rodaje, de hecho el mismo Alzamora nos señala que “Nosotros terminábamos de filmar y nos íbamos a ver todos los días el internet, el nuevo cómputo” (Entrevista a Alzamora, 2021), dando a entender que pese a no recaudar todos los fondos que tenían en mente, la película la iban a realizar igual tengan los recursos que tengan. Esta disposición de producir una película de este estilo genera que el mismo equipo humano se contagie de esa actitud y conllevar a trabajar en un rodaje lo más amigable posible, con profundo respeto y sacrificio por el trabajo a realizar. Los realizadores siempre fueron conscientes de que estaba la posibilidad de no alcanzar la meta, incluso el mismo director

nos relata que en un minuto estaba dispuesto a financiar lo que les faltaba de rodaje con sus propios ahorros, dejando claro que “lo importante era grabar la película, sea como sea” (Entrevista a Alzamora, 2021). El mismo Alzamora señala que “independiente del resultado de la película, sea buena o mala, esta película es un ejemplo de que unidos podemos hacer grandes cosas. Esta película nace de la gente” (Insomnia Teatro Condell, 2017). Esa frase es el fiel reflejo de lo que estaban dispuestos a hacer con tal de contar la historia y poder filmar ahí con la comunidad, pese a todos los obstáculos que podía tener ese camino. Por suerte el proyecto concretó no sólo recaudar los fondos necesarios para la filmación, sino que también logró poder hacer partícipes a una comunidad regional a través de estos mismos fondos. Bajo esta premisa se puede inferir que esta estrategia de financiamiento logró resultados positivos en cuanto a la financiación misma como a la creación de comunidad dentro del proceso.

Dicho esto, podemos inferir que en la etapa de Desarrollo de esta película están presentes las estrategias ya descritas en sus distintas áreas. Por un lado, la estrategia de Construcción de comunidad se logró en la selección del casting, en la cual fueron partícipes distintos entes públicos para la realización de este mismo como también la propia comunidad que se hizo participe en la selección acudiendo al casting y ayudando a masificarse por las redes sociales. Esta estrategia sin duda fue parte del

Financiamiento Colectivo, en la cual se hicieron partícipes entes tanto públicos como privados con el objetivo de poder apoyar mediante fondos económicos y una variedad de productos la filmación de la película. En cierta medida los inicios del proyecto, en toda la etapa Desarrollo, se pudo vislumbrar el modelo de producción que Equeco buscaba para la película. Estos modelos colaborativos fueron la salida para poder realizar esta película, valuada en 300.000 dólares en 2017 (215.000.000 de pesos chilenos aproximadamente), en 27.000.000 de pesos chilenos, o sea, podemos entender que la película logró realizarse con un casi el 13% de su costo real. Esto se entiende por las metodologías que adoptaron para conseguir todos los elementos (locaciones, actores, transportes, alimentación, etc.) y los recursos (campaña de crowdfunding, canjes, descuentos, etc.) que lograron alcanzar en el proceso. La implementación de esta estrategia fue exitosa debido a que creó la posibilidad a la producción de solventar distintos gastos que contemplaban para la etapa de rodaje, posterior montaje y distribución, como también para hacer que la comunidad se hiciera parte del proyecto a través de un aporte voluntario.

2.2 Análisis de Etapa Producción

En esta etapa de Producción describiremos y analizaremos las estrategias utilizadas por los realizadores desde los procesos de trabajo que comprenden desde el inicio de la pre-producción hasta el fin del rodaje.

Generalmente, en esta etapa las producciones suelen gastar la mayor parte del presupuesto estimado por todo el trabajo práctico y logístico que implica, puesto que es la etapa en donde hay mayor interacción con la gente y donde todo lo planeado en las etapas anteriores debe ser puesto en práctica.

Estrategia de scouting de locaciones

Dentro de un marco general de la película, las locaciones asumen un rol bastante importante tanto como en la representación del contexto geográfico como también narrativamente, puesto que de inicio a fin de la película se van mostrando distintos escenarios en los cuales principalmente se visualizan los habitantes de la zona (en este caso extras no profesionales que formaron parte de la película) reaccionando frente a las noticias del diario El Esfuerzo. Como se analizó anteriormente, gran parte de las locaciones pensadas para la historia fueron elegidas desde el proceso de la escritura del guión, puesto que el director fue complementando la narrativa de la historia a partir del trabajo de observación que hizo del pueblo. Claramente esta estrategia del director se fundamenta en los grandes costos que significa para una producción audiovisual nacional el tener que arrendar espacios para poder realizar filmaciones. Bajo este escenario, la única solución posible era ir consiguiendo lo que estuviera al alcance de la mano o lograr conseguir

lugares que sirvieran desde el guión y que la producción estuviera dispuesta a pagar.

Actualmente, el pueblo de San Carlos permanece alejado (o más bien marginado) de procesos artísticos de esta índole, por lo tanto, la utilización de estos espacios aporta en el sentido de darle vitalidad a una zona que no tiene actividades artísticas, de reconocer lo propio y darle un valor patrimonial a través de una película. Por lo mismo, generalmente en la película se ocupan locaciones reales, en las cuales los personajes que vemos en pantalla resultan ser los mismos dueños de los locales en la realidad. Esto conlleva a que la misma comunidad se sienta parte de forma más directa y que los espacios que son representados en la pantalla lo sientan como propios.

Es por esto que la estrategia utilizada en esta película se basa en conseguir lo que estaba al alcance dentro del mismo pueblo, o sea, a través de la gente conocida que, a cambio de formar parte del proyecto, estaba dispuesta a poner su hogar, su local, o cualquier espacio en específico que sirviera para la historia con el fin de poder ser parte. Bajo estos estándares de búsqueda comenzaron por conseguir la sede del diario “El Esfuerzo”, el cual realmente era un espacio físico que en realidad era un taller de unos conocidos de Alzamora, quienes lo pusieron a disposición de la dirección de Arte para poder convertirlo en

lo que se muestra representado en la película. Este patrón de selección de locaciones se fue repitiendo para otras escenas constantemente a medida que avanzaba la pre- producción. A continuación, podemos ver dos lugares reales en los cuales se utilizó esta estrategia y en la que además actúan en esas escenas los mismos dueños del local respectivo.



Siguiendo con la estrategia, la productora se contactó con la misma Municipalidad de San Carlos para presentarles su plan de locaciones. Una vez que se presenta el teaser y que el Municipio aporta con el fondo económico, los realizadores aprovechan la instancia para poder solicitar el uso de ciertos espacios que les servía a partir de la escritura del guión. Como resultado de estas conversaciones el Municipio tuvo la facultad y la disposición de prestar espacios públicos institucionales como un Internado Agrícola, el cual fue un lugar esencial para la realización de esta película. El Internado Agrícola tenía las condiciones para filmar ahí escenas como la de los platillos voladores marcados sobre la plantación de choclo, también la escena en la que se arma una especie de campamento por los mismos habitantes curiosos por los acontecimientos que habían ocurrido y secuencias en la que los personajes principales hacen un asado y se emborrachan. Esta estrategia de convencer al Municipio de prestar lugares para la producción ayudó bastante en el convencimiento de los otros habitantes de la zona para que formaran parte también de la producción, ya sea prestando servicios, lugares, recursos, etc.

La estrategia utilizada logró dar frutos para conseguir diversos lugares y paisajes de la zona, puesto que al ser una película de connotación

colaborativa y en la que la misma historia habla sobre el pueblo, abrió una disposición en la gente que antes no había sucedido. En efecto, el hecho de ocupar espacios reconocidos de la zona consiguió que la creación de la comunidad a través del proyecto se dé de manera más efectiva, dado que la gente comenzó a darse cuenta que, mientras más aportaba, más se sentía parte de la comunidad.

Sin embargo, se puede apreciar que la estrategia también tenía ciertos requisitos, puesto que no era lograr grabar sea donde sea, sino que se logra inferir que la búsqueda de lugares, sumado al trabajo de ambientación de la dirección de arte, busca transparentar una realidad y un contexto geográfico y social lo más acercado a la realidad posible. De hecho, podemos ver escenarios en los cuales podemos inferir que hubo un trabajo previo para la representación de esta realidad como los siguientes:







Esta pequeña secuencia de la película responde a la cantidad de noticias que se están transmitiendo por el pueblo y lo poco común que significa eso para el estilo de vida de dicha gente. Pese a la rapidez con la que se pasa de un corte a otro, las imágenes utilizadas logran crear un imaginario del espacio físico, dando a conocer un modo de vida rural, tranquilo, alejado y con un ritmo distinto a la ciudad. En la primera imagen vemos que un joven lee tranquilamente el diario junto a los animales que lo rodean, en tanto la segunda vemos un temporero que mientras está en el trabajo aprovecha para leer las noticias. Ya sólo con estas dos imágenes entendemos que el director nos quiere representar un espacio fílmico particular, con personajes rurales que emplean trabajos ligados al campo y narrativamente que las noticias en estos pueblos pequeños se transmiten con una rapidez extraordinaria, respondiendo al famoso dicho, “pueblo chico, infierno grande”. Dicho esto, podemos inferir que la implementación de esta estrategia implicó favorablemente a la producción en el desarrollo de la obra, ya que a partir de la selección y

obtención de los espacios para filmar, el director y la producción pudieron tomar decisiones (tanto narrativas como estéticas) previamente a la etapa de filmación sin tener que arrendar por más días los lugares en el caso de que cualquier imprevisto apareciera.

Estrategia de equipo humano y técnico

Para analizar el equipo humano es necesario diferenciar entre el principal equipo de trabajo de la película con el equipo que participa de esta misma. Esto quiere decir que en el principal equipo de trabajo están los profesionales y técnicos contratados para trabajar en la producción y por otro lado el equipo secundario que corresponde a los personajes participantes y extras presentes en la historia.

El equipo principal de la producción estuvo conformado de 23 personas, entre los cuales se desarrollaron los siguientes cargos: director, 1° y 2° asistente de dirección, continuidad, dirección de producción, jefe de producción, dos productores en terreno, un productor local, camarógrafo, foquista, data manager, gaffer, dos eléctricos, ambientación, utilería, asistente de arte, vestuarista, maquillaje y FX, diseño sonoro, sonidista, boom operator.

Como nos señala el director, desde un comienzo la estrategia para armar este equipo de trabajo fue comenzar por darle exclusiva prioridad a contratar personas bien capacitadas y con experiencia para el área de asistencia de dirección y de la dirección sonora. Esto pues porque los

realizadores sentían que esas áreas en este tipo de películas debía ser clave. Principalmente se debe a que en ciertos rodajes en donde es necesario filmar escenas con muchos personajes extras se exige un nivel de organización que pueda mantener constante orden y coordinación para dirigir una muchedumbre, como es el caso de muchas escenas presentes en la película. Para esto contactaron a Gabriela Sobarzo, reconocida asistente de dirección y productora nacional. Al mantener grupos de gente en las filmaciones se debe procurar trabajar con profesionalismo para no entorpecer el trabajo que está realizando el equipo principal, por lo mismo es sumamente necesario que la asistencia de dirección tenga contemplado el modelo de producción de cada rodaje. Por otro lado, la faceta musical de Alzamora le sugirió darle énfasis al diseño sonoro, puesto que era un recurso que no quería que pasara desapercibido en la pantalla, por lo tanto contrata a alguien de confianza con quien había trabajado anteriormente en videoclips y en el cortometraje documental “Algo está pasando”, el cual tuvo muy buena acogida, por lo que la decisión estaba basada en la experiencia laboral que habían tenido anteriormente.

Teniendo en cuenta el poco dinero que tenían para la producción, se pensó en trabajar esas dos áreas importantes con personas que llevaban consigo una basta experiencia para el cargo, y por otro lado, se contactó a los compañeros de Alzamora de la Universidad para cubrir las áreas

faltantes. Cabe destacar que estos compañeros ya habían trabajado en el proyecto en la realización del teaser para la campaña de financiamiento, por lo que ya tenían conocimiento de la historia y del modelo de producción con el cual se desarrollaría la película. La única excepción fue el director de fotografía, Jonathan Maldonado, quien había trabajado como asistente de cámara pero nunca había ejercido como director de fotografía como tal. Sin embargo, Alzamora ya conocía su trabajo previo en otros proyectos por lo que convenció al propio Maldonado de ejercer el cargo.

Con respecto a la banda sonora de la película, se trabajó con el compositor y músico Martín Schlotfeldt, quien fue compañero de colegio del productor ejecutivo Pablo Calisto y con quien también había trabajado anteriormente. Esto les ayudó a complementar la capacidad musical de Schlotfeldt con las ideas musicales que tenía Alzamora en mente para cada escena. Dicho esto, podemos entender que la banda sonora en su totalidad estuvo compuesta y producida a través de la autogestión y de la co-creación entre director y compositor. El soundtrack original está compuesto por 14 canciones, en las cuales tuvo la participación de Gustavo Díaz y del propio Rodrigo Salinas con su alias musical “Chopico”.

El equipo secundario, personajes participantes y extras de la película, tienen un rol significativamente importante en la película, debido a que

desde el punto de vista de la escritura del guión, era necesario una cantidad de gente importante para contar la historia, puesto que el pueblo interfiere y toma decisiones como un protagonista más, siendo personaje activo de los acontecimientos que van sucediendo durante el relato. Tras la convocatoria al casting apoyado por la Municipalidad, se eligieron las personas a partir de lo que el guión requería. En su totalidad actuaron más de 200 extras, que por lo demás participaron voluntariamente ya que no se le pagaba a ninguno de ellos. El objetivo principal de la comunidad era aferrarse a un proyecto audiovisual con el fin de rescatar parte de la historia de su pueblo, sus problemáticas y representar una zona que está alejada de las cámaras y las luces del cine.



Siguiendo con la línea del cine independiente, el director en su trabajo como escritor, busca retratar situaciones de la vida cotidiana en sus personajes, aferrándose a un relato realista y particular que genera un discurso íntimo. Sin embargo, la película mezcla personajes reales con los distintos estereotipos en personajes que responden al género de la comedia, como es el caso del personaje Poroto, quien en la vida real es

un hombre reconocido en el pueblo por ser alcohólico y llevar una vida muy triste, pero que en la película se le da un rol secundario cómico que logra funcionar con el tono humorístico en las escenas que actúa. El director nos cuenta que, en la actualidad, gracias a su actuación en la película, el denominado Poroto logró salir adelante, mejorar su salud y encontrar una pareja estable. Hechos como ese nos hace inferir que, mediante la propia película, el Poroto pudo rehacer su vida de alguna manera.

Como se logra visualizar en la película, hubo mucha participación de adultos mayores en las actuaciones de la película. Este fenómeno, que jamás se tenía pensado previamente, resultó ser de gran ayuda para la producción, puesto que más allá de la existencia de varios personajes de la tercera edad, fue el grupo de gente que más valoró el proceso de filmación. San Carlos al ser una comunidad alejada de la urbanización y desapegada de las nuevas tecnologías generó un valioso interés en estas personas en participar, ya que la mayor parte de los adultos mayores que participaron de la película jamás había conocido el oficio del cine de manera tan cercana. Alzamora nos señala que “Es lindo el impacto social que tiene una película en provincia, generas esperanza en la gente. A mí se me acercaban las señoras de 80 años y me decían gracias por esta oportunidad, no te voy a defraudar” (Entrevista a Alzamora,2021).

Esto quiere decir que la llegada de la producción a la zona generó expectativas en la vida de los mismos habitantes, conllevando a una participación activa dentro del proyecto con el fin de hacerse parte de algo en común. La estrategia para trabajar con el equipo humano fue en base a las necesidades que tenía el guión a través de la disposición y el amor que la gente de la zona puso sobre el proyecto. La película generó un compromiso por parte de la comunidad en ser parte pero al mismo tiempo aportar. Dicho compromiso tuvo sentido bajo la profesionalidad con la que la productora presentó el proyecto y con la seriedad con que trabajan la historia, puesto que en esta zona al no tener vasto conocimiento del funcionamiento de esta industria se logró transmitir esa seguridad y confianza en el proyecto. El propio director señala que “es acercar el oficio del cine de alguna manera a la gente” (Entrevista a Alzamora, 2021), la cual es una de las características principales de los modelos de producción colaborativos. Cabe destacar que el funcionamiento de este modelo debe ir ligado a la disposición y compromiso descrito anteriormente, puesto que de lo contrario, en el caso de “La Mentirita Blanca” probablemente no se podría haber logrado el resultado, debido a que como dijimos anteriormente, la comunidad (o el pueblo) en esta historia pasa a transformarse en un personaje, sino el más importante de la trama.

Por otro lado, el equipo técnico casi en su totalidad pertenecía a la Universidad de Artes, Ciencias y Comunicación (UNIACC) a excepción del equipo de cámara que fue prestado por Muvi, empresa de servicios de rental basada en Huechuraba, Santiago, con quienes se asociaron a la producción a cambio de figurar como empresa colaboradora en los créditos. Estos servicios de prestación gratuitos colaboraron en la medida que les ahorró una parte importante del presupuesto total que tenían contemplado para la realización de la película.

Estrategia de alojamiento

Siguiendo con la línea de modelo de producción colaborativo, la productora adoptó diversas maneras para poder mantener a todo el equipo humano durante un mes aproximadamente alojados en San Carlos y sus alrededores. Las estrategias utilizadas para el alojamiento del equipo humano y actores siguieron la misma línea de trabajo con la que venían familiarizados en las otras áreas. Principalmente se trabajó desde la propia red de contactos que construyeron en el proceso del scouting de locaciones, encontrando así los lugares para poder alojar a todo el personal. Primero se conversó la opción de utilizar el Internado Agrícola en conjunto con el Concejo Municipal de San Carlos, a lo que se llegó a un acuerdo para utilizar las habitaciones disponibles para el descanso de la gente, al igual que los baños y los exteriores. Casualmente este mismo

Internado tenía detrás del terreno una plantación de choclos, que luego utilizaron para la filmación de varias escenas.

Dicho esto, el lugar les permitió no solamente ahorrarse un gran ítem importante como es el alojamiento, sino que además pudieron filmar varias escenas en el propio terreno del Internado, el cual es parte clave de la historia. No tan solo filmaron el lugar, sino que hubo que hacer varias intervenciones artísticas en las cuales la disposición de la Municipalidad siempre se mantuvo de manera positiva.

Con respecto al alojamiento de los actores principales (Catalina Saavedra, Daniel Antivilo, Rodrigo Salinas y Ernesto Meléndez) se generaron espacios dentro de la casa de los padres de Alzamora, ubicada en un sector cercano a San Carlos, para que los actores pudieran vivir allí dentro de todo el proceso del rodaje, que tuvo una duración de aproximadamente 26 días. Los realizadores contemplaban que crear un espacio de alojamiento en sus propios hogares no sólo ayudaba a reducir considerablemente el presupuesto, sino que también ayudó a generar un ambiente muy cercano entre los actores y sus propias familias, lo que a su vez fue un aporte al fortalecimiento de una comunidad unida en torno a la realización de la película (Roig, 2017). La estrategia utilizada por la producción ayudó además a la coordinación y organización de todo el equipo humano y técnico, debido a que dormían y convivían en espacios

cercanos unos entre otros, por lo que tanto como el alojamiento como el transporte se podía coordinar de manera más simple.

Estrategia de transportes

La estrategia de transportes siguió procesos similares a las estrategias establecidas anteriormente en otras áreas de la producción. Esto es porque dentro de los mismos acuerdos que se habían tratado con el Concejo Municipal de San Carlos se gestionó un sistema de transporte para todos los involucrados en el rodaje de la película. Esta ayuda que brindó la Municipalidad consistió en prestar distintos automóviles tipo van con el fin de transportar todo lo referido a equipo humano y técnico.



Esta ayuda generó un orden en la organización de los grupos, en los horarios y en la creación de los planes de rodaje que se trabajaron en el proceso, puesto que al dormir todos en un mismo lugar, se hacía menos

difícil pasar a buscar a la gente y prevenían cualquier tipo de atraso o imprevisto con respecto al tiempo. Esta área también les permitió ahorrar mucho dinero del presupuesto final, logrando poder darle prioridad a otras áreas. En este ítem nuevamente podemos inferir que el trabajo en conjunto que se hizo con la Municipalidad en la totalidad de la producción tuvo un balance más que positivo y satisfactorio para los realizadores, puesto que se les alivió bastante la tarea de poder mover al equipo y los distintos elementos que se necesitaban para la filmación.

Estrategia de catering

Teniendo en cuenta la cantidad de personas involucradas en la participación de esta película, los realizadores comenzaron a buscar empresas locales que pudieran aportar o asociarse para poder alimentar a todo el equipo durante su estadía. Desde la etapa de financiamiento tuvieron conversaciones con distintas empresas nacionales que terminaron no solamente aportando económicamente, sino que también con gran variedad de sus propios productos.

En cuanto al catering la estrategia fue buscar una empresa banquetera que podía prestar servicio por la zona a muy bajo costo. Afortunadamente, gracias a la red de contactos que armó Alzamora estando allá, hallaron una empresa dedicada a ese rubro, el cual sus dueños eran conocidos de la familia Alzamora, por lo que el conseguir el servicio por esa cantidad de días a bajo precio se pudo lograr a través del

mismo convencimiento que les hicieron Calisto y Alzamora a los proveedores, quienes prestaron el servicio de manera muy amigable, a bajo costo, con el objetivo de aportar prácticamente , en vez de querer hacer un negociado con altos márgenes.

Quien también se hizo presente en el servicio de alimentación fue la empresa nacional Fruna, que aparte de brindar su auspicio económico, donó variados productos para el rodaje. Alzamora nos relata que el catering en la práctica solo alcanzaba para el equipo humano contratado y los actores, por lo que la cantidad de los extras que participaran de la escena no tenían servicio de alimentación. Pese a esto, la disposición de la comunidad por aportar a la película dejó a un lado el hambre y tuvo un resultado muy positivo debido a que los extras, al saber que no había alimentación para todos, simplemente llevaban sus propias comidas y las compartían con la demás gente en el rodaje. Alzamora agrega: “no teníamos para pagarle a los extras. Con suerte teníamos un poco de comida y un poco de agua, pero la gente aguantó ahí, fue puro amor y esfuerzo” (Insomnia Teatro Condell, 2017). De esta frase podemos entender que el tema del catering en este caso no fue un tema que generara problemas, sino que, al contrario, fue la misma gente la que se organizó para poder llevar alimentación suficiente para todos los extras que quisieran participar de cada escena. Bajo esta premisa, podemos decir que esta estrategia, muy cercana a las estrategias propias del cine

comunitario (Roig, 2009, 2017), trajo buenos resultados debido a que, a partir del modelo de producción que estaban desarrollando, la misma comunidad empatiza y logra entender cómo se produce una película y cómo se vive por dentro, reaccionando de la mejor manera posible: la comunidad colaborando para ella misma, generando una comunidad autogestiva y poniendo en práctica sus pequeños conocimientos de la disciplina del cine.

2.3 Análisis de Etapa Comercialización

En esta etapa de Comercialización describiremos y analizaremos las estrategias utilizadas por los realizadores desde los procesos de trabajo que comprenden desde el fin de rodaje hasta la exhibición, distribución y venta de la película. Esta etapa comprende etapas claves como lo es el estreno de la película, la ruta de festivales de cine en los que participa, distribución del producto y la posterior venta de este mismo. Durante esta etapa se busca movilizar y mostrar el producto para lograr la mayor cantidad de espectadores posibles y también de promover la película para su venta con el objetivo de que la película se logre mostrar en distintos festivales del mundo.

Estrategia de estreno

Desde un comienzo el objetivo principal de los realizadores era lograr producir una avant premiere en alguna sala de cine de la Región con el fin de que la comunidad que participó de la película pudiera estar

presente y verse en la pantalla. Esta instancia de alguna manera es la culminación del proyecto para las personas del pueblo, mostrando en la pantalla el reflejo del trabajo realizado por parte de ellos, agregando un valor patrimonial de la zona, generando que la película funcione no solo como cine sino como motor de creación de comunidad, de educación, de entretenimiento y de esperanza. Alzamora nos relata el estreno que hicieron con la comunidad de San Carlos y nos señala que “en el estreno la gente se da cuenta del valor de la película, luego de estar viendo por 2 años como alguien produce una película y luego verla en la pantalla, comienza a entender lo que significa y se siente orgullosa de formar parte de eso” (Entrevista a Alzamora, 2021), funcionando como herramienta de expresión política, cultural y social. En este caso el estreno fue apoyado también por la misma Municipalidad de San Carlos colaborando con instalaciones e invitaciones para la comunidad a participar de la instancia.



Este estreno logra hacer importante a la gente mediante un estreno en el cual ellos son invitados y forman parte de un proceso profesional, respondiendo a las estrategias de un cine comunitario.

Con respecto a los otros estrenos comerciales que tenía la película en cines nacionales, se utilizaron puntos de prensa en algunos medios de comunicación como radio, ciertos canales de televisión y redes sociales, ayudando a publicitar la película, en donde generalmente se producían conversaciones a partir de la historia y el proceso de rodaje como también aparecían videos de Alzamora junto a Salinas invitando a ver la película.

La implementación de esta estrategia tuvo como mayor finalidad generar una instancia más personal entre la producción y las personas que participaron de la obra. En esta etapa podemos ver la culminación de la participación de la gente en la producción y es la última actividad que se realiza en conjunto, por lo que al realizar el estreno de la película junto a la gente es el resultado de todo ese trabajo en conjunto que se realizó y que por primera vez se puede visualizar plasmado en la pantalla. Para la comunidad, ésta es la instancia más importante y simbólica de todo el recorrido, puesto que es donde se ve reflejado el apoyo y todos los aportes que impulsaron a llevar la obra adelante.

Estrategia de distribución

La estrategia de distribución de esta película parte desde que el productor Pablo Calisto, tras su trabajo en SANFIC Industria y crear una vasta red

de contactos de productores y directores de festivales, contacta a Jaie Laplante, director ejecutivo y director de programación del Festival de cine de Miami, para proponer la película en la programación del festival. Cabe destacar que la línea del festival responde a proyectos independientes nacionales e internacionales, con especial énfasis en filmes iberoamericanos. Una vez concretado el acuerdo, la película viaja hacia Miami con la esperanza de competir en alguna categoría. Afortunadamente la película tiene un excelente reconocimiento en el público y en la crítica, ganando el Jordan Alexander Ressler Screenwriting Award (Premio a Mejor Guión) de esa edición. Este premio llama la atención de las casas productoras presentes en el mercado del festival, uno de ellos la importante compañía Sony Pictures Entertainment, la cual se interesa por la película. Tras llegar a un acuerdo, la compañía compra los derechos de distribución en América Latina y el Caribe, exceptuando Chile, debido a que los derechos de distribución en el país los tenía Storyboard Media. La obra se distribuyó por 12 países en los cuales logró tener un estreno en sala ya sea en un estreno comercial o en participación en festivales.

Podemos inferir en que la estrategia utilizada para la distribución tuvo un gran impacto a partir de la participación en el Festival de Miami ya que le permitió a la película ser mostrada a distintas casas productoras y exhibida en distintos festivales alrededor del mundo, incluso en

Selecciones Oficiales de festivales clase A como es Festival Internacional de cine de Varsovia. En este acontecimiento Calisto tomó el camino estratégico de competir en un festival producido en Estados Unidos, uno de los mercados de cine más grandes del mundo, en el cual se ponía énfasis en trabajos iberoamericanos relacionados con el cine independiente, en el cual el producto, en este caso la película, tenía todas las cualidades para competir, la cual le abrió a la película una ventana de exhibición importante en términos de visibilidad.

Estrategia de venta

En un principio, los realizadores y la productora generaron cierto impacto en festivales de clase A y clase B que los productores y distribuidores pusieron sus ojos en el proyecto. Sin embargo, Alzamora nos cuenta que no existía un agente de ventas ni una persona exclusivamente encargada del área de ventas del proyecto, por lo que la comunicación entre la productora y los compradores fue directamente con los realizadores, en este caso Pablo Calisto, quien como Productor Ejecutivo asume el rol de agente de ventas y comienza las negociaciones. Cuando Calisto y Alzamora se encuentran mostrando y promoviendo la película en el Festival de Miami, fueron contactados por la compañía Warner Bros, a quienes les gustó mucho el producto. Calisto asumiendo su rol de Productor Ejecutivo firmó un contrato con la compañía por la compra de los derechos de la película por 10 años (2017-2027). Warner Bros es de

las compañías más grandes de la industria cinematográfica y mediática mundial, puesto que tiene múltiples subdivisiones que conforman una variedad de canales de televisión y streaming alrededor del mundo. Gracias a esta venta, la película pudo ser vista por gente de todo el mundo a través de canales y plataformas de streaming como HBO, I Sat, Space, Claroplay, Cinépolis, entre otros.

Por otro lado, Pageman Productions no solo invirtió en la campaña de financiamiento convirtiéndose en productor asociado, sino que además compró el 50% de los derechos de venta que la película tuviera en Canadá por un periodo ilimitado.

IV. Conclusiones

Tras el análisis de las distintas etapas y el proceso de producción de “La Mentirita Blanca” se puede concluir que esta obra utiliza una metodología de producción que parte de la base de interactuar con la comunidad en función de producir una obra al menor costo posible dadas las circunstancias del contexto de grabación. Esto se puede observar en cada una de las etapas de producción, puesto que regularmente se implementaron participaciones en función de la cooperación entre la producción y conocidos de la comunidad; y por otro lado de la cooperación voluntaria y gratuita de las personas involucradas en las

filmaciones. Pese a esto, la producción finalmente logra realizar la producción de una película en cierta medida autogestionada, añadiendo la creación de un vínculo de participación con la comunidad a la que se invitó a participar en la película.

En términos de la escritura del guión, la comunidad participó directa o indirectamente en la inspiración para escribir la historia, y el pueblo en sí mismo, su cotidianidad y realidad diaria, tomaron un rol protagónico a través del proceso de observación del director, quien pudo así incorporar dichos elementos en la temática y la narrativa de la película, representando un contexto geográfico y sociocultural y plasmando los conflictos reales de este mismo. Sin embargo, la participación comunitaria se limita solamente a eso, debido a que el proceso de escritura en sí fue un trabajo plenamente del director, sin la participación directa de la comunidad en el proceso de creación. En este caso, esta etapa se desmarca de los procesos creativos señalados en lo que conocemos como cine colaborativo o comunitario, puesto que no hay una necesidad de hacer valer el derecho a la libre expresión, sino un trabajo creativo a partir de la observación y de la representación de una zona en particular por parte del director.

Con respecto a la financiación del proyecto, tanto la comunidad como otras personas y empresas externas fueron el soporte base para que la pre-

producción se pudiera realizar de forma efectiva y se lograra conseguir lo necesario para la filmación. En este caso, la gente participa directamente de la producción de la película realizando un aporte voluntario a cambio de un reconocimiento en la misma obra. Es necesario destacar que, en esta etapa, el papel de las instituciones tanto públicas (Municipalidad) como privadas (Pageman Productions, empresas nacionales y locales) resulta clave debido a que la prestación de los servicios, instalaciones y aportes económicos que realizaron lograron llegar a la meta del presupuesto que se tenía estipulado. En esta etapa fue clave generar una campaña de crowdfunding atractiva, novedosa, amigable y que estuviera sustentada con material audiovisual que presentase la historia, el casting y especificaciones de lo que se quería lograr con la producción.

Por otro lado, la etapa de producción también estuvo marcada por la gran participación de la comunidad y personas externas al proyecto. Para la estrategia de la selección de casting, me pareció valorable la utilización de personas no profesionales en la actuación, ya que permite a una comunidad formar parte activa de una obra audiovisual, no sólo en su recaudación o a través de los recursos que puedan donar, sino que ponerse a disposición de personas profesionales y acatar las instrucciones que van dictando mientras se trabaja una historia que la sienten personal. Sin embargo, tras analizar las estrategias del casting, también pudimos

hallar la falta de formalidad para la prestación de estos servicios, puesto que al tener personas no profesionales trabajando sin un acuerdo o contrato de por medio, se recurre al amiguismo y a la generosidad de personas que se mantuvieron trabajando en la informalidad, hecho en el cual sería interesante poner atención y proponer soluciones para que a futuro distintas producciones puedan optar a trabajar con personas no profesionales sin tener que atenerse a la informalidad, y crear espacios donde la participación de quienes prestan estos servicios esté resguardada como lo indican los marcos legales que rigen el trabajo audiovisual. Creo que si la historia hubiera respondido a otras temáticas no hubiera surgido el mismo efecto de participación desinteresada, por el hecho de que este relato la gente lo sentía propio, y al darle valor emocional se genera una disposición distinta por sobre otros proyectos. Esto se puede reflejar en la cantidad de personas que participaron y cómo se reconocieron en la pantalla formando parte de un equipo profesional. Finalmente, este rodaje de 26 días, filmado en un pueblo rural pequeño, con las puertas abiertas a la participación de la gente y de la propia Municipalidad, termina siendo una actividad comunal en donde cualquiera puede formar parte y donde además se ocupa el cine como método de enseñanza, de educación y de fortalecimiento de las relaciones interpersonales entre la comunidad. Estas actividades de colaboración e interacción en las comunidades se replica en varios casos que pudimos investigar de

sistemas de producción alternativos. De esta manera, la contribución de la comunidad a la producción estuvo marcada principalmente por la participación directa en la logística y organización de la película, pero no así por su participación en la toma de decisiones, ya sean narrativas, técnicas o estéticas. Este tipo de participación, de todas formas, forja una unión entre la comunidad y se hace más accesible la participación de ésta en actividades culturales como lo es filmar una película. Me parece que la mezcla entre actores profesionales y no profesionales fue una buena estrategia tanto en lo narrativo como en lo metodológico, esto porque la actuación de los habitantes de la zona aporta a la descripción del mundo en que se desarrolla la historia, aportando a la verosimilitud del relato y generando una mezcla entre un discurso cercano a lo realista y situaciones que responden al género de la comedia, además de solventar necesidades económicas a la producción, debido a que la prestación de servicios por parte de la comunidad en este caso fue de manera voluntaria y gratuita, por lo que los gastos fueron evidentemente menores a que si se hubiera contratado a todo el personal necesario para la producción.

Si bien podemos encontrar que la producción de esta película utiliza al menos algunas estrategias alternativas de producción, la etapa de Comercialización del proyecto se realizó de manera más cercana a lo tradicional, esto quiere decir que se utilizaron métodos más convencionales que lo colaborativo, como por ejemplo la postulación a

festivales fue diseñada y producida por Pablo Calisto y Tomas Alzamora, en donde no hubo participación de la comunidad ni de personas externas en términos prácticos de colaboración, sino que se acudió a la colaboración de entes institucionales, empresas privadas y los respectivos fondos de fomento estatales por los cuales participaron. En efecto, se puede distinguir en la estrategia de distribución que la producción adoptó un camino ligado a lo convencional a partir de ventas en el extranjero, aportes privados de productores, posterior venta a distintos entes profesionales y un recorrido por festivales internacionales con apoyos institucionales. De hecho, es la única etapa en donde se podría destacar que sólo la instancia del estreno tuvo participación de terceros en su realización, debido a que el estreno en la comunidad fue un hito importante en el proceso de exhibición de la película, puesto que se produjo, con la participación de todas las personas involucradas, un estreno en la propia localidad de San Carlos con el apoyo de la misma Municipalidad y un posterior visionado en conjunto con todos los participantes del proyecto. Este estreno implicó a la comunidad en una instancia cultural en la que se sintieron parte de un proyecto en común, generando espacios de conversación, convivencia y reflexión a partir de la experiencia en el proceso.

Estas instancias generadas por la producción, junto a la democratización de los recursos técnicos y la integración de las personas externas a

métodos de trabajo profesional de la industria cinematográfica, generan una atracción e interés en lo que se está produciendo y genera esperanza en personas que están marginadas del sistema ofreciéndoles la oportunidad de participar en una actividad cultural y social que los hace sentirse importantes, aunque sea por un tiempo.

Como podemos ver, esta película responde a diversas estrategias para su realización, por un lado en algunas etapas desarrolla estrategias más ligadas a lo que conocemos como Cine B (o independiente) en cuanto al manejo de los recursos, debido a que al ser producciones de bajo presupuesto, recurren a procesos como lo fue la elección del casting con personas no profesionales, convenios con comercios pequeños de la zona, como también los apoyos en el arriendo de espacios y catering por las personas de la misma zona. Sin embargo, las estrategias del cine colaborativo y comunitario (Gumucio, 2014; Roig, 2009, 2017) también se ven reflejadas en la producción en las etapas de pre-producción y desarrollo, puesto que la estrategia de financiamiento, como también la estrategia de equipo humano y técnico se realizó a partir de la participación y colaboración de un grupo de personas con un papel importante en la realización de la película, puesto que sin la participación y colaboración de estas personas, probablemente la producción tendría que haber tomado decisiones bastante importantes en cuanto a la posibilidad de realización de la obra con tan pocos recursos propios de la

producción. En este caso es cuando mejor se refleja que la producción tenía como base la participación colectiva como motor de la misma producción.

Tras esta investigación reflexioné acerca de que no hubiera sido la misma película filmada en Santiago o en alguna otra ciudad urbanizada, porque el hecho de no responder a un contexto geográfico particular y al ser ciudades tan grandes, no se logra rescatar las características de un grupo en específico, por lo que se complica el trabajo de representación y por lo tanto el propio interés y la voluntad de la misma comunidad que se quiere representar, debido a que la misma gente no se sentiría parte de un proceso que abarca tantas realidades distintas. Sin embargo, es necesario destacar que dentro de toda la participación que tuvieron este grupo de personas, se optó por un modelo de producción bastante informal y basado en bastantes ocasiones plenamente en la confianza con las personas involucradas y sin mayor preparación o responsabilidad en los trabajos que se realizaban. Por un lado es destacable que pese a las barreras económicas la producción logró el objetivo que se habían planteado desde un principio, pero por otro lado también se vislumbraron métodos bastante informales y que pudieron haber mermado todo el proceso creativo de la producción por falta de profesionalidad en algunos casos como lo señalé anteriormente con las personas que participaban en la película como extras de forma voluntaria y gratuita.

Convengamos en añadir que haber filmado esta misma historia en Santiago tampoco respondía a lo que la historia quería transmitir ni tampoco se le hubieran dado las mismas facilidades en términos de producción, ya que Santiago es una ciudad mucho más cara para producir películas y no habrían tenido la capacidad para conseguir todo lo que consiguieron y menos a ese valor.

Cabe destacar que, en base a las investigaciones que se realizaron respecto de múltiples estrategias de producción alternativas, se lograron apreciar dos elementos característicos de estas estrategias que se implementaron fuertemente en la realización de esta película: la utilización de personas no profesionales como actores y la forma de financiamiento.

Creo que el cine es una herramienta multifacética que puede lograr generar cambios en la sociedad y en el sistema en que vivimos. Es interesante analizar cómo a partir de una disciplina artística se pueden aprender diversas técnicas y procesos que tienen utilidad en el día a día ya que las producciones de cine, como en este caso, pueden cambiar vidas. Por lo mismo, como cineastas y comunicadores creo que tenemos una responsabilidad importante en el trabajo que realizamos y el cómo lo llevamos a cabo ya que esto puede tener efectos tanto positivos como también negativos en una sociedad o en un grupo de personas en específico.

En conclusión, esta película en lo personal me inspira a trabajar por la historia del cine de mi país de forma que pueda conocer distintas realidades presentes en nuestra sociedad que aun siguen marginadas y a través del oficio del cine poder transmitir un discurso y expresar puntos de vista distintos para construir una sociedad en base a lo comunitario y al trabajo colectivo. Como dije anteriormente, también debemos tener presente el privilegio y la responsabilidad que tenemos como profesionales de la comunicación actualmente en qué queremos expresar y cuales son los métodos que utilizaremos para hacerlo.

Bibliografía

Alfonso Gumucio Dagron. (2014). El cine comunitario en América Latina y el Caribe. Bogotá, Colombia: Friedrich-Ebert-Stiftung FES (Fundación Friedrich Ebert).

Antoni Roig Telo. (2009). Un nuevo modelo de producción: el cine colaborativo. Recuperado de: https://www.academia.edu/1668871/Un_modelo_de_producci%C3%B3n_el_cine_colaborati_vo

Antoni Roig Telo. (2017). Artículo 1. En Cine colaborativo, entre los discursos, la experimentación y el control: metodologías participativas en ficción y no-ficción. Barcelona, España: Universitat Central de Catalunya.

AprenderCine. (2019). Producción audiovisual: fases, y consejos básicos. Recuperado de: <https://aprendercine.com/produccion-audiovisual/>

Carolina Larraín Pulido. (2010). Nuevas Tendencias del Cine Chileno tras la llegada del Cine Digital. 2021, de Instituto de Estética de la Pontificia Universidad Católica. Recuperado de: https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-71812010000100011

Cecilia Quiroga San Martín. (2014). Chile. En El cine comunitario en América Latina y el Caribe. Bogota, Colombia: Friedrich-Ebert-Stiftung FES (Fundación Friedrich Ebert)

Escuela des Arts. (2020). 5 etapas de la producción cinematográfica. Recuperado de: <https://www.escueladesarts.com/blog/etapas-produccion-cinematografica/>

Hernán Moyano y Carina Rodríguez. (2015). Manual de cine de género (Experiencias de la guerrilla audiovisual en América Latina). Buenos Aires, Argentina: Fan Ediciones.

Javier Marzal Felici y Francisco Javier Gómez Tarín. (2009). Producción y teoría. En El productor y la producción en la industria cinematográfica. Madrid, España: Editorial Complutense S.A.

Pablo del Teso. (2004). Las etapas de producción. Revista Kane, 1, 1.

Sundance Tv. (S/F). ¿Qué entendemos por cine independiente?. 2021. Recuperado de: <https://www.sundancetv.es/blog/que-entendemos-por-cine-independiente>

Insomnia Teatro Condell (2017, Agosto 3) Conversatorio: La Mentirita Blanca. Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?reload=9&v=ZtByd8B0_Uk

Entrevista a Tomás Alzamora (31 de marzo de 2021), por Jorge Bazán.

Filmografía

La Mentirita Blanca (2017) , dirigida por Tomás Alzamora.