

# CREACIÓN Y PUESTA EN ESCENA DE PERSONAJES EMPÁTICOS EN EL CINE CHILENO

La metodología tras Machuca y Mala Junta

POR: JUAN ANDRÉS FINAT

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

PROFESOR GUÍA:  
Srta. GLORIA ANTONELLA ESTÉVEZ BAEZA

Enero de 2018  
SANTIAGO DE CHILE

## **AGRADECIMIENTOS**

A mis padres, Elena y Carlos, por darme la oportunidad de poder estudiar Cine y enseñarme que cuando la vida es difícil, hay que levantarse.

A mi hermano Eugenio, por demostrarme que lo más importante siempre será la humildad.

A mi hermanos, Francisco y Alex, por transmitirme la pasión por la fotografía.

A mi hermana Natalia y su hija Isabella, por llenarme de alegría.

A mis amigos, José Tomás Riveros y Matías Astengo, por soportar mi tendencia agotadora de hablar sobre Cine. Y por recordarme que antes de grabar, hay que vivir.

A Matu Cosmelli, por las conversaciones infinitas sobre lo que significa la humanidad.

A Vladimir Rivera, por enseñarme que el Cine se trata de honestidad.

A Antonella Estévez, por ser la primera persona en transmitirme la pasión por el séptimo arte durante el año 2013 hasta la fecha.

A David Vera Meiggs, por su rigurosidad a la hora de enseñarme.

A Benjamín Faz, por incentivar me a no abandonar mis sueños.

A Lorenzo Galindo y Matías Velasco, por su apoyo incondicional.

A Luna Martínez y Rebeca Pereira, por depositar su confianza en mí.

## ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS .....	2
ÍNDICE .....	3
I. INTRODUCCIÓN .....	7
Objetivos de la tesis: .....	11
Metodología a utilizar: .....	12
1. Documentación / marco teórico .....	12
2. Análisis de las películas: .....	13
3. Formulación de conclusiones: .....	13
II. MARCO TEÓRICO .....	15
1. Creación de personaje .....	15
2. Puesta en escena .....	25
- <i>Casting</i> : .....	26
- <i>Dirección de actores y actuación</i> : .....	26
- <i>Fotografía: iluminación y encuadre</i> .....	28
- <i>Punto de vista</i> . .....	31
- <i>Dirección de arte</i> . .....	32
- <i>Dirección de sonido</i> . .....	34
- <i>Montaje</i> : .....	35
3. Empatía .....	36
- <i>Empatía en la psicología</i> : .....	36

-	<i>Empatía en el cine, radiografía de la empatía cinematográfica en Chile:</i>	.....39
4.	Otredad	.....47
5.	Identificación Espectatorial	.....50
-	<i>Concepto general de identificación:</i>	.....50
-	<i>Identificación espectral en el cine:</i>	.....53
III.	DESARROLLO	.....57
	MACHUCA	.....57
1.	El Autor: Andrés Wood	.....58
2.	La Película: <i>Machuca</i>	.....61
3.	Ficha Técnica	.....65
4.	Los personajes: Gonzalo Infante y Pedro Machuca	.....66
	Gonzalo Infante	.....70
	Pedro Machuca	.....82
5.	La Amistad: estructura hacia la empatía	.....90
6.	Conexiones con el público: identificación y empatía	.....100
7.	La puesta en escena: contrapuntos e intimidad en los detalles	.....106
	I. Punto de vista	.....106
	II. Fotografía	.....108
	III. Arte	.....113
	IV. Sonido y musicalización	.....116
	V. Dirección de actores y casting	.....117

VI. Montaje: .....	118
8. La otredad: Infante como vehículo para el espectador .....	120
MALA JUNTA .....	124
1. La Autora: Claudia Huaiquimilla .....	125
2. La Película: <i>Mala Junta</i> .....	127
3. Ficha Técnica.....	131
4. Los Personajes: Tano y Cheo.....	132
Tano.....	133
Cheo .....	141
5. La Amistad.....	147
6. Conexiones con el público: otredad, empatía e identificación .....	155
7. La Puesta en Escena: foco en la percepción de los protagonistas .....	158
I. Punto de vista:.....	158
II. Fotografía: .....	161
III. Arte:.....	168
IV. Sonido y música: .....	174
V. Dirección de actores:.....	174
VI. Montaje: .....	177
IV. CONCLUSIONES .....	178
V. BIBLIOGRAFÍA .....	183

VI. ANEXOS .....	188
<i>Entrevista a Vladimir Rivera, por Andrés Finat. ....</i>	<i>188</i>
<i>Entrevista a David Vera Meiggs por Andrés Finat. ....</i>	<i>197</i>

## I. INTRODUCCIÓN

El Cine es un medio de expresión artístico nacido por y para seres humanos. Hay riqueza en ello, más allá de lo que se puede considerar bello audiovisual y narrativamente hablando; sino más bien en lo precioso de lo que significa el séptimo arte: un espejo humano. Un autor – con la ayuda de su cuerpo técnico – pone en funcionamiento una serie de mecanismos audiovisuales que buscan emocionar a un espectador. Así, una persona puede verse afectada en su dimensión emotiva, tan solo por visionar los acontecimientos vividos por un otro ficticio – es decir – el protagonista.

Claro que existe un desafío enorme para no caer en la representación de personajes que nada generan al público, situaciones en las cuales el espectador pasa a no interesarse por lo que le sucede el protagonista, eliminando por completo la presencia de la empatía. Cabe preguntarse entonces, ¿cómo lo hacen los realizadores cinematográficos para crear y poner en escena personajes empáticos eficientes? ¿Existe una metodología única para ello? ¿Juega un papel importante la historia de vida del autor? Entendiéndose que la película es la interpretación de un director sobre un tema tratado, se podría suponer que su nivel de aproximación al mismo pudiese darle más herramientas – además de motivaciones – para un mejor trabajo de personajes. Por lo mismo, propongo la siguiente hipótesis: la experiencia personal – en relación a sus vivencias – en la historia de vida del director es una herramienta y punto de partida metodológica para la creación y puesta en escena de personaje empáticos eficientes.

En tal sentido, durante esta tesis se buscará adentrar en los procesos metodológicos de creación y puesta en escena de personajes empáticos que pueden ser considerados exitosos; entendiéndose el éxito como reconocimientos festivaleros o comerciales, más el reconocimiento de la crítica experta. Para tales fines, se tomarán dos largometrajes nacionales como objetos de estudios transversales: *Machuca* (2004) de Andrés Wood y *Mala Junta* (2016) de Claudia Huaquimilla. Ambas películas se escogen por dos razones principales:

- (1) Son películas de personaje, es decir, siguen de cerca los acontecimientos de uno o dos protagonistas; logrando hacer empatizar al público con ellos.
- (2) Ambos directores vivieron experiencias reales que se conectan directamente con las ficciones de sus películas: Wood estudió en un colegio de clase alta, al cual se integraron estudiantes provenientes de poblados marginales durante 1973; mientras que la cineasta Claudia Huaiquimilla cuenta un drama social instalado en el conflicto mapuche, etnia de la cual ella misma proviene.

La investigación pretende enmarcarse exclusivamente en el proceso metodológico de ambos directores, en el desarrollo de las historias a nivel de guion, la construcción de sus personajes y la puesta en escena de los mismos, estableciendo estos como los límites de la investigación, para poder comprobar o desechar la idea de que sus historias de vida juegan un papel importante en la creación de los personajes.

Se dice que uno de los principales problemas del Cine chileno es que no logra conectar las películas nacionales con la audiencia masiva. No se logra generar un interés en el público y por lo mismo, los chilenos prefieren la cinematografía extranjera como, por ejemplo, la Hoollywoodense. Parece curioso entonces que una persona nacida y criada en Chile, decida pagar una entrada y se emocione más viendo largometrajes extranjeros, que con la filmografía de su propio país.

Cabe destacar, que en Chile el nivel técnico y humano en el Cine ha ido creciendo a gran escala, teniendo reconocimientos en distintas partes del mundo. Contamos con una diversidad enorme de paisajes, siendo una potencia en lo que a disponibilidad de locaciones refiere. Y a todo esto se le suma una carta de actores y actrices de primer nivel, los cuales incluso son llamados desde productoras internacionales a trabajar. Teniendo tantas posibilidades, queda suponer que quizás uno de los problemas no se encuentra tanto en las capacidades técnicas de nuestra cinematografía; sino que en la concepción de los personajes y las historias que estamos contando, además de la manera en que se presentan a las audiencias.

Sin embargo, existen excepciones como las señaladas anteriormente ¿Por qué uno logra emocionarse con la amistad entre Pedro Machuca y Gonzalo Infante? Se infiere que en gran parte es porque Andrés Wood sabía exactamente de lo que quería hablar y lo conocía de primera fuente: su propia experiencia. Bajo la misma línea, ¿Cuántos Tanos y cuántos Cheos habrá conocido Claudia Huaquimilla durante su infancia en las

comunidades mapuches? ¿O es quizás que ambos personajes nacen de su propia vivencia? Por el momento, se propondrá inicialmente que la riqueza de sus personajes nace desde el interior de ellos mismos. No están intentando contar historias interesantes, sino que sus historias son interesantes porque las conocen y saben cómo retratarlas. Es honestidad en su cualidad más pura, y eso el espectador lo valora, al empatizar con sus historias.

La labor del cineasta requiere de una gran reflexión y observación, tanto exterior (de mundo) como interior (introspección); pero también requiere de una metodología que ha de ser efectiva. Sin ella, toda experiencia personal puede quedar mal representada en una película. Es importante hacer un Cine emotivo, uno con el que el público pueda conectar, y en el que los personajes sean una invitación a remover los sentimientos de una sociedad dormida por la lógica y las estructuras. Bajo esta idea, es en el sentir, que los seres humanos se reencuentran. De allí nace la inquietud de esta tesis: porque puede ser un aporte para la cinematografía chilena, en el sentido que es una opción para analizar la manera en la que se está haciendo el cine hoy en Chile, y encontrar respuestas a la constante problemática de la conexión con las audiencias. La idea es la creación de un documento como puerta de entrada para otros cineastas que tengan la misma inquietud. ¿Cómo crear personajes que le importen al espectador? Quizás así, nuestra industria en construcción pueda empezar a acercarse a las audiencias.

## **Objetivos de la tesis:**

### Generales:

- Proponer una estrategia de creación (guion) y aproximación de puesta en escena de personajes empáticos eficientes.

### Secundarios

- Analizar la cercanía (experiencia personal) de los autores Andrés Wood y Claudia Huaquimilla con las historias de sus propios protagonistas de *Machuca* y *Mala Junta*.
- Analizar la construcción de personajes y puesta en escena de las películas *Machuca* y *Mala Junta*.
- Proponer una definición de los conceptos de creación de personaje, puesta en escena, empatía cinematográfica, otredad e identificación espectral.

## **Metodología a utilizar:**

### 1. Documentación / marco teórico

Lectura, estudio y análisis de un compilado teórico que ayude a definir los conceptos básicos para regir la investigación. Se estudiarán textos relacionados directamente con el proceso de creación de personajes y todo lo que esto abarca como *creación de personajes, puesta en escena, empatía cinematográfica, otredad e identificación espectral*. Así mismo, se adentrará también en la investigación relacionada a la puesta en escena.

Se realizarán entrevistas a expertos, como Vladimir Rivera, por ser un reconocido guionista chileno, con respecto a estos mismos tópicos. ¿Qué tan importante es la empatía en el cine? ¿Cuál es su visión del trabajo de empatía que hace la cinematografía chilena? Así, se buscará aproximar la investigación desde un inicio con alguien que ya tiene tiempo en el rubro de la escritura de guiones. Así mismo, se entrevistará al crítico de cine David Vera Meiggs por dos razones: (1) su conocimiento sobre identificación espectral, temática sobre la cual ha investigado bastante y (2) su experiencia y conocimiento transversal del Cine nacional.

## 2. Análisis de las películas:

Se analizarán las películas bajo el lineamiento de lo estudiado en el marco teórico. En tal sentido, se hará un intenso estudio sobre cómo funciona la empatía, otredad e identificación espectral en ambos largometrajes. Así mismo, se dará paso a un análisis de la construcción de los personajes, como también de la puesta en escena. La idea, es llegar a una visión global de la película con el foco siempre en sus personajes: desde dónde se crearon, cómo funciona la puesta en escena propuestas y por qué son efectivos, entendiendo una película eficiente en relación a la recepción de la crítica, de las audiencias y su éxito comercial.

Así mismo, en esta etapa, se buscará información sobre el pasado tanto de Andrés Wood como de Claudia Huaiquimilla, para poder analizar ambas películas desde sus historias personales. En el caso del director de *Machuca*, se hará uso de la información a la cual se pueda acceder mediante lectura e investigación. En el caso de la cineasta tras *Mala Junta*, se le entrevistará de manera directa.

## 3. Formulación de conclusiones:

Ya teniendo un marco teórico firme y una reflexión exhaustiva de los largometrajes, se pasará a la reflexión para la confección de las conclusiones. Allí

determinaremos si la hipótesis propuesta es correcta o mas bien errónea, como también se dará paso a posibles interrogantes para futuras investigaciones.

## II. MARCO TEÓRICO

### 1. Creación de personaje

En el séptimo arte, la figura del personaje cobra un nivel de importancia a tal magnitud, que las reflexiones y análisis a los que se ha sometido son múltiples y de gran consideración. Por lo mismo, destacados teóricos del cine como John Truby, Robert McKee y Francis Vanoyee han dedicado gran parte de su bibliografía para analizar al personaje y las distintas formas de construcción que existen para el mismo. El presente marco teórico tomará a estos tres referentes como directrices para la elaboración de un concepto de *construcción de personaje* efectivo para generar empatía con el espectador.

Dejando de lado la básica definición que da la Real Academia Española sobre el personaje: “cada uno de los seres reales o imaginarios que figuran en una obra literaria, teatral o cinematográfica.”<sup>1</sup>, se puede encontrar una elaboración mucho más rica en contenido en el libro Anatomía del Guión de John Truby. Según él:

“Un personaje es un yo ficticio creado para mostrar simultáneamente y de infinitas maneras cómo todo ser humano es completamente único, pero eternamente humano y está dotado de unos rasgos que todos compartimos. Este yo ficticio se define mediante

---

<sup>1</sup> Real Academia Española. Diccionario de la lengua española (23a edición). Consultado en <http://dle.rae.es/> Rescatado en <http://dle.rae.es/?id=SjYCHmh> Edición de 2004.

sus acciones, en el espacio y en el tiempo y después se compara con los demás, a fin de mostrar cómo puede vivir una persona, correcta o incorrectamente, y cómo puede una persona evolucionar en el transcurso de una vida.”<sup>2</sup>

Nos detendremos en esta primera definición, para profundizar en dos de los conceptos aludidos por el guionista: ficticio y humano. En primer lugar, se puede desprender del párrafo recién citado, que el personaje cinematográfico no existe en la dimensión de la realidad, es decir, nosotros como seres humanos conscientes de nuestra propia existencia – tanto corpórea como psicológica - no podremos interactuar jamás con el individuo retratado en una película, sino es a través de la experiencia cinematográfica. Es decir, el conjunto de características que compone a un personaje no encuentra una manifestación ni individualización en el plano de la interacción humana cotidiana. Robert McKee hace la misma reflexión al señalar que “los personajes no son seres humanos (...) Nos relacionamos con los personajes como si fueran reales, pero son superiores a la realidad”.<sup>3</sup> El autor hace hincapié en que ellos son eternos e inalterables, mientras que los seres humanos cambian a todo momento, siendo imposibles de encasillar en rasgos claros y determinantes.

---

<sup>2</sup> Truby, John. Anatomía del Guión: el arte de narrar en 22 pasos. Editado en Barcelona por Alba Editorial. P 103. Traducción por Elena Vilallonga Serra

<sup>3</sup> McKee, Robert. El Guión Story: Sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura de guiones. Editado en Barcelo por Alba Editorial. P. 446. Traducción de Jessica Lockhart. Decimosegunda edición: diciembre de 2005.

Bajo esta misma línea, consideraremos en primer término a un personaje bien logrado como un ser ficticio que actúa como reflejo e imitación del ser humano. Para que funcione, tiene que cumplir con ciertos rasgos y dimensiones específicas. Tal como dice Truby, “crear un personaje principal sobre el papel que parezca un auténtico ser humano es tarea compleja y requiere pasar por una serie de fases. Como pintor experto, hay que construir el personaje por capas.”<sup>4</sup> Pasaremos entonces a analizar los distintos elementos imprescindibles para la creación de personajes.

En primer lugar, hay que tomar en cuenta lo ya citado anteriormente por Truby, sobre que tienen rasgos que todos compartimos, además de que deben estar situados en un tiempo y espacio específico. Aquellos rasgos vendrían siendo, según McKee, la caracterización: “la suma de todas las cualidades observables de un ser humano.”<sup>5</sup> En ellos están sus rasgos físicos, vestimenta, estado de salud, nacionalidad, estado socioeconómico, descripción psicológica, etcétera.

El mismo guionista, habla de un elemento que cobra gran interés en los estudios cinematográficos pero que acá – teniendo en consideración los límites de la investigación – nos detendremos en él tan solo como un punto relevante para la generación de empatía: la credibilidad o verosimilitud del personaje. El autor dice que los personajes deben tener

---

<sup>4</sup> Truby, John. Anatomía del Guión: el arte de narrar en 22 pasos. Editado en Barcelona por Alba Editorial. P 99. Traducción por Elena Vilallonga Serra

<sup>5</sup> McKee, Robert. El Guión Story: Sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura de guiones. Editado en Barcelo por Alba Editorial. P. 131. Traducción de Jessica Lockhart. Decimosegunda edición: diciembre de 2005.

“aquellas cualidades de la caracterización que resulten necesarias para actuar de forma convincente según las decisiones tomadas. Expresado de manera sencilla, todo personaje debe resultar creíble: lo suficientemente joven o lo suficientemente mayor, fuerte o débil, listo o ignorante, generoso o egoísta, ingenioso o soso, en proporciones correctas. Cada una de las características debe incorporar a la historia la combinación de cualidades que permita al público creer que el personaje sería capaz de hacer lo que hace.”<sup>6</sup> El cuidado a la hora de formar un personaje verosímil, generará una mayor posibilidad de que el espectador lo reconozca como un reflejo humano y, por ende, pueda empatizar con este. Así mismo, menciona que hay que tener cuidado a la hora de otorgarle todas estas características. En sus palabras, “las excentricidades pueden cerrar a un personaje y mantenernos alejado de él.”<sup>7</sup>

Continuando con la construcción del personaje, tomaremos en consideración los estudios de Francis Vanoye, quien se ha encargado de definir distintos modelos para esta tarea, los cuales nombraremos brevemente para luego hacer hincapié en dos de estos. Según él, existen cinco modelos que se pueden seguir.

---

<sup>6</sup> McKee, Robert. El Guion Story: Sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura de guiones. Editado en Barcelo por Alba Editorial. P. 137. Traducción de Jessica Lockhart. Decimosegunda edición: diciembre de 2005.

<sup>7</sup> McKee, Robert. El Guion Story: Sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura de guiones. Editado en Barcelo por Alba Editorial. P. 449. Traducción de Jessica Lockhart. Decimosegunda edición: diciembre de 2005.

- El primero de todos es el **modelo clásico**: nacido de la tragedia y sus personajes guiados por la pasión desmesurada hacia un objetivo, este “amplía, sin embargo, sus determinaciones con la idea de motivación, procedente de la psicología moderna.”<sup>8</sup> Más adelante nos detendremos en este punto importantísimo de la motivación, pero por mientras habrá que tenerlo en consideración como uno de los elementos más relevantes para la formulación de personajes empáticos.
  
- Luego vendría el **modelo moderno**: este describe tres tipos de personajes.
  - o Personaje problemático: “Sin objetivo ni motivaciones claros, está generalmente en crisis (sentimental y/o profesional o social), inmerso en las situaciones, soporta los acontecimientos sin ejercitar una voluntad muy precisa. Actúa poco, es objeto de actuaciones o reacciona. Su personalidad, no obstante, ciertamente ambiguo o ambivalente, se dibuja bastante bien en relación con un medio dado o por interacciones con otros personajes.”<sup>9</sup> A diferencia del modelo clásico, acá Vanoye deja en un segundo plano el objetivo y la motivación, aunque no lo elimina por completo.

---

<sup>8</sup> Vanoye, Francis. Guiones modelo y modelos de guión: argumentos clásicos y modernos en el cine. Editado en Barcelona por Ediciones Paidós Ibérica. P. 54. Traducción por Antonio López Ruiz. Primera edición en 1996.

<sup>9</sup> Vanoye, Francis. Guiones modelo y modelos de guión: argumentos clásicos y modernos en el cine. Editado en Barcelona por Ediciones Paidós Ibérica. P. 56. Traducción por Antonio López Ruiz. Primera edición en 1996.

- Personaje opaco: “Está vacío de cualquier característica psicológica o sociológica demasiado afirmada”.<sup>10</sup> Este personaje se aleja de toda empatía humana al no significar un reflejo del mismo, lo que como ya mencionamos anteriormente, es esencial en nuestra construcción de personajes.
  
- El no personaje: El autor lo define como un “peón de un juego guionístico puramente formal.”<sup>11</sup> Si bien, este escapa de la búsqueda propuesta en la presente tesis, sí es importante tenerlo en cuenta como contraposición. Se le considera un mero motivo para la creación de una película donde sobresalen los aspectos formales, perdiendo importancia el personaje y tratándose de largometrajes con finalidades más estéticas o simbólicas. Se ha de decir entonces, que el no personaje no servirá para un largometraje donde el protagonista cobra valor primordial.
  
- Continuando con el **modelo breachtiano**: “las palabras y comportamientos de los personajes no están en armonía realista con las situaciones, sino que muestran un

---

<sup>10</sup> Vanoye, Francis. Guiones modelo y modelos de guión: argumentos clásicos y modernos en el cine. Editado en Barcelona por Ediciones Paidós Ibérica. P. 56. Traducción por Antonio López Ruiz. Primera edición en 1996

<sup>11</sup> Vanoye, Francis. Guiones modelo y modelos de guión: argumentos clásicos y modernos en el cine. Editado en Barcelona por Ediciones Paidós Ibérica. P. 58. Traducción por Antonio López Ruiz. Primera edición en 1996.

desfase reflexivo y crítico.”<sup>12</sup> Nuevamente acá el personaje como eje central de la trama pierde importancia, por lo que escapa de los límites de esta tesis.

- Finalmente, el **modelo colectivo**: Personajes relacionados con películas enmarcadas en la lucha política, “solo existen como entidad colectiva o como miembros ejemplares de una categoría social.”<sup>13</sup> Estos actúan en masa, como por ejemplo la tripulación del *Acorazado Potemkin*, por lo que es imposible al espectador seguir la línea emocional y empática de tan solo uno de ellos ya que no funcionan como individuos reconocibles.

Ya teniendo un paisaje de los distintos modelos, nos centraremos en dos de estos: el del modelo clásico y el personaje problemático moderno. La razón de tal decisión es que son los únicos en los cuales se puede observar la presencia de una motivación, encarnada en un personaje unitario y no colectivo. Pero, ¿de dónde viene esta motivación? Según McKee “un personaje cobra vida en el momento en el que vislumbramos una clara comprensión de su deseo, no solo en el consciente, sino en los papeles complejos, también el deseo subconsciente.”<sup>14</sup> El mismo autor recalca el hecho de que es a partir de este

---

<sup>12</sup> Vanoye, Francis. Guiones modelo y modelos de guión: argumentos clásicos y modernos en el cine. Editado en Barcelona por Ediciones Paidós Ibérica. P. 59. Traducción por Antonio López Ruiz. Primera edición en 19967

<sup>13</sup> Vanoye, Francis. Guiones modelo y modelos de guión: argumentos clásicos y modernos en el cine. Editado en Barcelona por Ediciones Paidós Ibérica. P. 60. Traducción por Antonio López Ruiz. Primera edición en 19967

<sup>14</sup> McKee, Robert. El Guion Story: Sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura de guiones. Editado en Barcelo por Alba Editorial. P. 447. Traducción de Jessica Lockhart. Decimosegunda edición: diciembre de 2005.

elemento, que nacen las motivaciones. ¿Por qué un personaje busca tal objetivo? Los deseos internos darán paso a las motivaciones, y en tanto estas estén claras, podrá seguir una línea de decisiones y acciones. Si el personaje no tiene nada que lo mueva, ningún anhelo, sus motivaciones tampoco existirán y estará estático. Es así como la figura del personaje propuesto por el método clásico y el problemático moderno; sí presentan las características necesarias para que el espectador se interese por ellos: tienen deseos – uno en mayor grado que otro – y funcionarán como hilo conductor principal de la historia.

Ahora, habrá que jugar con las piezas. Si bien en la construcción de personaje se considera la caracterización, esta debiese actuar tan solo como una máscara, la cual se va develando a medida que avanza la trama de una película. El autor debe tener muy en claro lo que McKee define como el verdadero carácter: “este se desvela a través de las opciones que elige cada ser humano bajo presión: cuanto mayor sea la presión, más profunda será la revelación y más adecuada resultará la elección que hagamos de la naturaleza esencial del personaje.”<sup>15</sup>

Es en este punto, el verdadero carácter, donde el espectador puede reconocer al personaje como un reflejo del ser humano: de por sí, las personas tienen la capacidad de elegir cómo se muestran al resto. Pueden decir que quieren A, mientras que realmente

---

<sup>15</sup> McKee, Robert. *El Guion Story: Sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura de guiones*. Editado en Barcelo por Alba Editorial. P. 132. Traducción de Jessica Lockhart. Decimosegunda edición: diciembre de 2005.

desean B; siendo estos dos puntos totalmente opuestos. Sin embargo, a través del deseo y las motivaciones, el personaje actuará de alguna forma que lo acerque a B; y es en ese momento de inflexión, cuando uno termina por conocer quién es realmente. Bajo este punto, McKee dice que “los principales [refiriéndose a los protagonistas] deben estar escritos con profundidad, no pueden ser en su interior lo que parecen ser superficialmente.”<sup>16</sup>

Entonces, ya tenemos un mapa que se va armando, la construcción de personajes necesita de:

- Caracterización: cualidades físicas, socioculturales y psicológicas.
- Verosimilitud
- Espacio físico y temporal.
- Un deseo que genere una motivación y, por tanto, acciones.
- Un verdadero carácter escondido tras la máscara de la caracterización.

Con estas piezas, ya se puede empezar a formular un protagonista. Pero vendría faltando una de las reflexiones más importantes que hace McKee. ¿De dónde nacen todos estos elementos? Él hace alusión a la experiencia humana:

---

<sup>16</sup> McKee, Robert. El Guion Story: Sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura de guiones. Editado en Barcelo por Alba Editorial. P. 135. Traducción de Jessica Lockhart. Decimosegunda edición: diciembre de 2005.

“Todo lo que he aprendido sobre la naturaleza humana lo he aprendido de mí mismo (...) Por eso cuando nos preguntamos: <Si yo fuera ese personaje en esas circunstancias, ¿qué haría?>, la respuesta sincera siempre es correcta. Haríamos lo que resultara humano. Por consiguiente, cuanto más profundamente penetremos en los misterios de nuestra propia humanidad, más llegaremos a comprendernos a nosotros mismos y más capaces seremos de comprender a los demás.”<sup>17</sup>

Bajo esta última reflexión, propondremos una definición para *creación de personaje* para esta investigación: es un proceso de construcción de un ente ficticio, con una caracterización reconociblemente humana y enmarcado en un espacio físico temporal determinado. Este actúa en pos de una motivación para lograr sus deseos internos escondidos. Sumaremos, además, que la experiencia personal del guionista actuará como un bonus a favor para responder a todas las interrogantes que pudiesen nacer en su proceso de gestación.

---

<sup>17</sup> McKee, Robert. El Guion Story: Sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura de guiones. Editado en Barcelo por Alba Editorial. P. 459. Traducción de Jessica Lockhart. Decimosegunda edición: diciembre de 2005.

## **2. Puesta en escena**

Cuando se habla de puesta en escena, se tiene que tener gran cuidado para no confundir este concepto con el proceso de rodaje de una película. Va mucho más allá, Eduardo Russo lo define como “la construcción que se ejecuta entre lo presente en pantalla y lo completado mediante la percepción activa y la imaginación del espectador. Con lo visto y oído este completa un mundo en el que las cosas que presencia adquieren un sentido, las imágenes se ligan unas a otras y construyen un universo imaginario. En la puesta en escena confluyen operaciones que involucran los lugares, objetos y personajes vistos en la pantalla, la iluminación, el punto de visto adoptado ante ellos por la cámara, el color y la acción desarrollada.”<sup>18</sup>

Se entiende entonces, que la puesta en escena es un ejercicio que empieza desde las decisiones formales del director, y termina con la percepción del espectador. En este sentido, el autor decide grabar la película de cierta forma para generar sensaciones específicas en el receptor del filme. Pasaremos a analizar algunos de los elementos que se componen dentro de la puesta en escena:

---

<sup>18</sup> Russo, Eduardo A. Diccionario de Cine. Editado en Buenos Aires por editorial Paidós SAICF y Tatanka S.A. Pp 213-214. Primera edición impresa en Mayo de 2005.

- *Casting:*

“Designa a la actividad dedicada a la búsqueda, evaluación y selección del cuerpo de actores necesarios para un film.”<sup>19</sup> La tarea de casting es importantísima, considerando que el elenco que finalmente interpretará a los personajes, lleva consigo una corporalidad física e incluso caracteres psicológicos que pueden ser administrados al personaje. Muchos directores incluso, prefieren hacer uso de no actores (personas que no tienen estudios académicos sobre actuación) para la interpretación de sus personajes.

- *Dirección de actores y actuación:*

Russo menciona que “en la pantalla el actor desaparece, no está presente en la medida en que sí lo está el personaje a partir de su imagen.”<sup>20</sup> Es tarea del director, a través de las directrices que le da a su elenco en el set, lograr interpretaciones que proyecten la idea de un personaje y no la de un actor en performance.

Sin embargo, este trabajo parte desde mucho antes, específicamente desde la construcción del personaje en el guion literario. McKee dice que una de las tres cosas más

---

<sup>19</sup> Russo, Eduardo A. Diccionario de Cine. Editado en Buenos Aires por editorial Paidós SAICF y Tatanka S.A. P 50. Primera edición impresa en Mayo de 2005.

<sup>20</sup> Russo, Eduardo A. Diccionario de Cine. Editado en Buenos Aires por editorial Paidós SAICF y Tatanka S.A. P 22. Primera edición impresa en Mayo de 2005.

importantes a la hora de construir un personaje, es “dejar espacio para el actor.”<sup>21</sup> La idea sería no llenar de indicaciones ultra específicas el texto, para que el actor – en conjunto con su director – puedan encontrar los detalles interpretativos ya sea en ensayos previos o en el set mismo.

Dentro de este punto, es obviamente relevante el desempeño actoral. De esta dimensión de la puesta en escena, el investigador cinematográfico Martin Marcel menciona “la fascinación que ejerce el cine se explica antes que nada por la posibilidad que le da al espectador de identificarse con los personajes a través de los actores.”<sup>22</sup> Bajo esta idea, es crucial el método de acercamiento al personaje que tendrán los actores. El teórico menciona dos grandes escuelas de actuación frente a esta decisión:

- (1) Método de Stanislavski: “el actor debe vivir en cuerpo y alma su personaje (naturalismo)”<sup>23</sup> De esta forma, el intérprete deberá buscar una manera de identificarse lo más posible con su personaje hasta el punto de sentirlo propio.

---

<sup>21</sup> McKee, Robert. El Guion Story: Sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura de guiones. Editado en Barcelo por Alba Editorial. P. 455. Traducción de Jessica Lockhart. Decimosegunda edición: diciembre de 2005.

<sup>22</sup> Marcel, Martín. El Lenguaje del Cine. Editado en Barcelona por editorial Gedisa S.A. P. 96. Segunda edición impresa en noviembre de 2008.

<sup>23</sup> Marcel, Martín. El Lenguaje del Cine. Editado en Barcelona por editorial Gedisa S.A. P. 96. Segunda edición impresa en noviembre de 2008.

(2) El otro método, adoptado por varios teorizadores, habla de que el “actor, de alguna manera, debe desdoblarse y poner en práctica su juicio más que su sensibilidad en la creación del personaje (constructivismo).”<sup>24</sup>

Sea cual sea la opción a tomar por el actor, también debe ser algo conversado con el director para llegar a un acuerdo porque tendrá repercusiones en el desempeño actoral del mismo; y por tanto incidencia directa con el resultado final de la película.

- *Fotografía: iluminación y encuadre.*

La dirección de fotografía se compone por dos grandes mundos, el de la iluminación y el del trabajo de cámara y encuadre, ambos relacionados inseparablemente y cómplices uno del otro.

Por un lado, la iluminación “constituye un factor decisivo de la creación de la expresividad de la imagen, (...) y su papel, ante el espectador no advertido, no se manifiesta en forma directa, pues contribuye en especial a crear la atmósfera.”<sup>25</sup> .Esta práctica consiste en el ejercicio de – valga la redundancia – iluminar los elementos que

---

<sup>24</sup> Marcel, Martín. El Lenguaje del Cine. Editado en Barcelona por editorial Gedisa S.A. P. 96. Segunda edición impresa en noviembre de 2008.

<sup>25</sup> Marcel, Martín. El Lenguaje del Cine. Editado en Barcelona por editorial Gedisa S.A. P. 75. Segunda edición impresa en noviembre de 2008.

están siendo captados por el encuadre de la cámara. Existen incontables maneras de usar las luces en un mismo plano a filmar: se puede optar por estilos más expresionistas, queriendo entonces exteriorizar los sentimientos y estados internos del personaje; o más bien usar un estilo realista que acerque la ficción del personaje a la realidad del espectador; como también se puede optar por usar iluminaciones oscuras para retratar espacios misteriosos o esclarecer los espacios. Tal como se cita arriba, estas decisiones crearán distintas atmósferas y, por lo tanto, pueden generar sensaciones distintas en el espectador haciendo variar la experiencia durante el visionado. A fin de cuentas, la decisión con respecto a la iluminación tiene que venir por parte del director, en directa relación a lo que quiere provocar en el espectador.

El encuadre, por otro lado, “se trata de lo visto, en función del lugar desde donde es mirado. La posición, inclinación, la óptica utilizada, etcétera hacen del encuadre un dato revelador de alguien instalado detrás de cada punto de vista, que decide desde donde mostrar lo que se dispone en la pantalla.”<sup>26</sup> Todo en el encuadre narra, incluso lo que no se aprecia dentro de este. Por lo mismo se considera el trabajo de encuadre como un elemento sumamente expresivo en términos del punto de vista que quiere demostrar el director. En este aspecto entran también los siguientes elementos:

---

<sup>26</sup> Russo, Eduardo A. Diccionario de Cine. Editado en Buenos Aires por editorial Paidós SAICF y Tatanka S.A. P 95. Primera edición impresa en Mayo de 2005.

- (1) Utilización del espacio en off: consiste en “dejar ciertos elementos de la acción fuera del cuadro”.<sup>27</sup>
  
- (2) Valores del plano: “está determinado por la distancia entre la cámara y el sujeto y por la longitud focal del objetivo empleado.”<sup>28</sup> La decisión sobre el valor de plano toma una relevancia importantísima según el teórico Martín Marcel. Según él “debe haber una adecuación entre el tamaño del plano y su contenido material, por un lado, y su contenido dramático por el otro.”<sup>29</sup> En tal sentido, esta elección va directamente relacionada con la cantidad de información que el director quiere dar a conocer; como también con aporte dramático que se le quiere otorgar al momento registrado.
  
- (3) Ángulos de toma: Este refiere a la altura desde que está siendo capturado el objetivo del encuadre. “Cuando no están justificados directamente por una situación vinculada con la acción, los ángulos de toma excepcionales les pueden adquirir un significado psicológico peculiar.”<sup>30</sup> Por lo general el ángulo de la toma se identifica en relación al nivel que tiene la cámara con respecto al nivel de la

---

<sup>27</sup> Marcel, Martín. El Lenguaje del Cine. Editado en Barcelona por editorial Gedisa S.A. P. 49. Segunda edición impresa en noviembre de 2008.

<sup>28</sup> Marcel, Martín. El Lenguaje del Cine. Editado en Barcelona por editorial Gedisa S.A. P. 51. Segunda edición impresa en noviembre de 2008.

<sup>29</sup> Marcel, Martín. El Lenguaje del Cine. Editado en Barcelona por editorial Gedisa S.A. P. 51. Segunda edición impresa en noviembre de 2008.

<sup>30</sup> Marcel, Martín. El Lenguaje del Cine. Editado en Barcelona por editorial Gedisa S.A. P. 56. Segunda edición impresa en noviembre de 2008.

mirada del personaje. Es decir, si el personaje es fotografía desde abajo hacia arriba (debajo del nivel normal de la mirada) se hablará de un contrapicado. En este, se creará un efecto de superioridad sobre el objetivo. Su contraposición es el picado, de arriba hacia abajo, en el cual aparece un efecto de inferioridad.

(4) Movimientos de cámara: “Pone de relieve la evolución progresiva de la imagen, desde el estatismo hasta el dinamismo.”<sup>31</sup> Entendiendo la práctica del cine como un ejercicio en el que no se trata de una sola fotografía, sino una secuencia de fotogramas que dan la ilusión de movimiento; esta tiene la capacidad de aportar más movilidad que la de la de los actores, haciendo uso de la misma cámara. Es así como los distintos tipos de movimientos y herramientas utilizadas pueden aportar sensaciones a la puesta en escena. Será muy distinto filmar una conversación entre dos personajes, llevando la cámara del rostro de uno al del otro, con movimientos rápidos y en trípode; que hacer lo mismo con movimientos erráticos en cámara en mano. Uno puede aportar mayor rapidez y sutileza frente a la situación; mientras que la otra puede tensarla y darle un carácter más realista.

- *Punto de vista.*

---

<sup>31</sup> Marcel, Martín. El Lenguaje del Cine. Editado en Barcelona por editorial Gedisa S.A. P. 73. Segunda edición impresa en noviembre de 2008.

Se puede entender el punto de vista de dos formas distintas si se refiere a la puesta en escena:

(1) Tomando definiciones del área del arte (específicamente la pintura y el Cine):

“Punto de vista que obsedió a los pintores renacentistas, pero que en el caso del cine agregar el efecto de superficie y al sentido de profundidad.”<sup>32</sup>

(2) Desde la narrativa se puede entender desde el lugar por el cual se asiste a la acción, desde qué personaje – cerca o incluso desde el interior de su misma mirada, como el caso de la cámara subjetiva<sup>33</sup> – asistimos a lo que ocurre en el film.”<sup>34</sup> Este punto es importantísimo porque definirá qué nivel de información podemos obtener en cada escena: es muy distinto grabar un asesinato desde el punto de vista del asesino, del testigo o de la víctima. Cada punto de vista tendrá distinta información que entregarle al espectador.

- *Dirección de arte.*

---

<sup>32</sup> Russo, Eduardo A. Diccionario de Cine. Editado en Buenos Aires por editorial Paidós SAICF y Tatanka S.A. P 216. Primera edición impresa en Mayo de 2005.

<sup>33</sup> Trabajo de cámara que intenta retratar la mirada interna de un personaje desde sus propios ojos.

<sup>34</sup> Russo, Eduardo A. Diccionario de Cine. Editado en Buenos Aires por editorial Paidós SAICF y Tatanka S.A. P 216. Primera edición impresa en Mayo de 2005.

Esta dimensión de la puesta en escena “se encarga de los decorados en un film: crea los sets en forma compatible con otros elementos del diseño de producción como los objetos y el vestuario. Como generadoras de espacios, la plástica, la arquitectura y la escenografía confluyen en esta especialidad”<sup>35</sup> Cabe destacar, que dentro de la dirección de arte se consideran también los trabajos de vestuario y peluquería; todos elementos importantes para la ya mencionada caracterización del personaje, los cuales también jugarán un rol importante en el nivel de reconocimiento que puede darle el espectador a la realidad vivida por el protagonista.

(1) Vestuario: Martin Marcel, en su libro *El Lenguaje del Cine*, cita a la crítica de cine francés Lotte Eisner, para hablar sobre este elemento. Según ella “el traje nunca es un elemento artístico aislado. Hay que considerarlo respecto de cierto estilo de realización, para que su efecto pueda acrecentarse o disminuir. Se habrá de destacar desde el fondo de los distintos decorados para valorizar movimientos y posturas de los personajes, según el talante y la expresión de estos.”<sup>36</sup> Según el mismo Marcel, existen tres tipos de vestuario. El primero es el realista, en el que la preocupación está en la exactitud con la época e historia de los personajes. Después viene la pararrealista, en la cual, si bien el sastre se inspira en la época de la ficción, también le da un trabajo de estilización dejando de lado la preocupación

---

<sup>35</sup> Russo, Eduardo A. Diccionario de Cine. Editado en Buenos Aires por editorial Paidós SAICF y Tatanka S.A. P 80. Primera edición impresa en Mayo de 2005.

<sup>36</sup> Cita de Lotte Eisner en: Marcel, Martín. El Lenguaje del Cine. Editado en Barcelona por editorial Gedisa S.A. P. 80. Segunda edición impresa en noviembre de 2008.

por la exactitud. Y finalmente se encuentra la simbólica: en ella no hay importancia por la exactitud histórica, sino más bien tiene un trabajo metafórico con respecto a los estados de ánimo o caracteres del personaje.

(2) Decorado: se refiere tanto a los espacios interiores, exteriores, reales y/o contruados en set. Se enmarcan en tres tipos:

- a. Realista: “el decorado no tiene más implicancias que su materialidad misma y solo significa lo que es.”<sup>37</sup> Esta es la más utilizada en el cine de la industria cinematográfica.
- b. Impresionista: “el decorado se elige con arreglo a la dominante psicológico de la acción; condiciona y refleja a la vez el drama de los personajes.”<sup>38</sup>
- c. Expresionista: “mientras que el decorado impresionista es natural, por lo general, el decorado expresionista se crea casi siempre en forma artificial con el fin de sugerir una sensación plástica en convergencia con la dominante psicológica de la acción.”<sup>39</sup>

- *Dirección de sonido.*

---

<sup>37</sup> Marcel, Martín. El Lenguaje del Cine. Editado en Barcelona por editorial Gedisa S.A. P. 83. Segunda edición impresa en noviembre de 2008.

<sup>38</sup> Marcel, Martín. El Lenguaje del Cine. Editado en Barcelona por editorial Gedisa S.A. P. 83. Segunda edición impresa en noviembre de 2008.

<sup>39</sup> Marcel, Martín. El Lenguaje del Cine. Editado en Barcelona por editorial Gedisa S.A. P. 84. Segunda edición impresa en noviembre de 2008.

Refiere a cómo se emitirá el sonido, ya sea de diálogos, ambientes, musicalización, etcétera en la película. Un filme que presenta un ambiente con ausencia de efectos sonoros y música; podrá generar una idea mucho más realista de lo que le está sucediendo al personaje presentado en la pantalla, que un largometraje lleno de efectos y canciones en la cual son estos elementos los que ayudarán a fortalecer la emoción de las acciones.

- **Montaje:**

Este punto abarca un nivel importantísimo en la creación final de un largometraje. Para definirlo de manera sencilla, se puede entender el montaje como “la organización de los planos de un filme en ciertas consideraciones de orden y duración.”<sup>40</sup>

Martín Marcel habla de la función narrativa que tiene el montaje, según el montaje “consiste en reunir planos, según una secuencia lógica o cronológica con vistas a relatar una historia, cada uno de los cuales brinda un contenido fáctico y contribuye a que progrese la acción desde el punto de vista dramático (...) y desde el punto de vista psicológico.”<sup>41</sup> Según el teórico, el ejercicio del montaje también tiene una función

---

<sup>40</sup> Marcel, Martín. El Lenguaje del Cine. Editado en Barcelona por editorial Gedisa S.A. P. 169. Segunda edición impresa en noviembre de 2008.

<sup>41</sup> Marcel, Martín. El Lenguaje del Cine. Editado en Barcelona por editorial Gedisa S.A. P. 169. Segunda edición impresa en noviembre de 2008.

expresiva, que está más relacionada con el estilismo y sentido de simbolismo según la yuxtaposición de imágenes.

### 3. Empatía

Para la correcta elaboración de este marco teórico, primero se introducirá el concepto de empatía a través del área y estudio de la psicología, para tener un entendimiento general del mismo. Luego se dará paso a definir según nuestra área de estudio específica, es decir, el quehacer cinematográfico.

#### - *Empatía en la psicología:*

En primer lugar, se adentrará a este concepto según lo definido por Friedrich Dorsch en su libro *Diccionario de Psicología*. Según él, la empatía es:

“Propiedad de revivir las vivencias de otras personas, especialmente su estado emocional; capacidad situares en su lugar, de compartir sus sentimientos a base de la percepción de su expresión o por haber experimentado conjuntamente con otras personas la misma situación o por tener conocimiento de su estado psíquico.”<sup>42</sup>

---

<sup>42</sup> Dorsch, Friedrich. *Diccionario de psicología*. Editado en Barcelona por Editorial Herder. P. 247. Traducción por Diorki. Décima edición impresa en España en 1982.

Bajo esta primera definición, se entiende que la empatía se genera a partir del conocimiento por parte de un individuo, sobre los acontecimientos que le suceden o sucedieron a un otro. No se habla, en ningún momento, de una interacción verbal o presencial entre las dos personas, por lo que se puede inferir que la empatía puede generarse tanto entre personas que se conocen, como entre completos desconocidos.

También se habla de una experiencia emocional. Quien siente la empatía, pasa a compartir los sentimientos de ese otro. Incluso, se habla de un *revivir* las vivencias ajenas. Es importante acá, la observación de ciertas claves que denuncien un cierto estado psicológico en el observado. Las investigadoras Nancy Eisenberg y Janet Strayer, resaltan este elemento en su propia definición de empatía. Según ellas:

“La empatía implica compartir la emoción percibida en otro, <<sentir con>> otro. Esta reacción afectiva vicaria puede ocurrir como respuesta a unas claves perceptibles externas, indicadoras del estado afectivo de otro (p. ej., las expresiones faciales de una persona), o como resultado de la inferencia del estado emocional en base a claves indirectas (p. ej, la naturaleza de la situación del otro). Así, nosotros definiremos la empatía

como una respuesta emocional que brota del estado emocional de otro y que es congruente con ese estado emocional del otro.”<sup>43</sup>

Cabe preguntarte entonces, ¿de dónde nace esa capacidad de comprender lo que siente otra persona? Entendiendo que las distintas personas pueden empatizar o no, frente a la observación de una misma situación. Para ello, existen dos teorías. “Según una teoría, las ideas formadas de este modo [a partir de la empatía] generan vivencias análogas a las que existen en las personas cuya expresión se recoge. Esto permite la comprensión de la vida anímica ajena.”<sup>44</sup> Según esta primera visión, se puede entender que las personas pueden empatizar sobre aquello que no han vivido de primera mano. Aun así, son capaces de generar – a partir de un estímulo emocional – ideas imaginarias propias, que los llevan a un entendimiento anímico de lo que le sucede al otro y lograr compartir ese estado psicológico.

Ahora, el mismo Dorsch dice que “según otra concepción, se trata de deducciones por analogía, aplicando el observador a otras personas el conocimiento que tiene de su propio yo.”<sup>45</sup> Bajo esta línea, el observador conecta con lo que le sucede al observado, a

---

<sup>43</sup> Eisenberg, Nancy y Strayer, Janer. *La Empatía y su Desarrollo*. Editado en Bilbao, España por editorial Desclée de Brouwer, S.A. P. 15. Traducción por Iñaki Aizpurua. Edición original impresa en Bilbao, España en 1992.

<sup>44</sup> Dorsch, Friedrich. *Diccionario de psicología*. Editado en Barcelona por Editorial Herder. P. 247. Traducción por Diorki. Décima edición impresa en España en 1982.

<sup>45</sup> Dorsch, Friedrich. *Diccionario de psicología*. Editado en Barcelona por Editorial Herder. P. 247. Traducción por Diorki. Décima edición impresa en España en 1982.

partir de una experiencia propia. Es decir, quien empatiza ha vivido algo similar a lo que presencia. La experiencia jugaría acá un papel importante la identificación.

- *Empatía en el cine, radiografía de la empatía cinematográfica en Chile:*

Según el teórico de Cine, David Vera-Meiggs, la empatía cinematográfica se define como

“Un proceso de identificación con lo que yo estoy viendo en pantalla. Si yo veo en pantalla algo muy espectacular pero que no tiene absolutamente ninguna relación con algún grado de experiencia personal, me resulta distante y, por lo tanto, indiferente.”<sup>46</sup>

Partiendo de esta definición, se comprende que se está llevando a cabo la empatía humana al plano de la experiencia cinematográfica. Es decir, ese *revivir emocional* de una vivencia ajena, se da en el momento en que un espectador visiona una película. Por lo mismo, no se puede considerar ajeno de la puesta en escena, ya definida anteriormente.

Dentro de la misma respuesta que da el crítico, se infiere que, sin empatía cinematográfica, el filme puede pasar a ser distante e indiferente. Y sobre ese punto, nos señala un breve repaso del estado del cine chileno. Según él, la empatía debe ser “una estrategia para la instalación de un tema, un problema, cuestionamiento, descubrimiento,

---

<sup>46</sup> Entrevista a David Vera-Meiggs. 17 de octubre de, 2017. Entrevista por Andrés Finat S.

etcétera. Por lo tanto, creo que es un tema sumamente importante en el cual el cine chileno tiene amplias zonas de deudas al respecto.”<sup>47</sup> Problema importante si se considera que es un elemento vital a la hora de querer conectar con el público.

El guionista chileno, Vladimir Rivera, escritor de series como *Gen Mishima* y *Zamudio: perdidos en la noche*; habla del mismo problema. Según él “hemos ido construyendo [refiriéndose al cine nacional] a espaldas del público. Incluso siento que el personaje siempre es el mismo, que no tiene un trabajo de justificación (...) este personaje silencioso, que no habla mucho. Me cuesta empatizar con ese conflicto, porque tampoco logro entenderlo.”<sup>48</sup> El cineasta habla de un problema de fondo en la creación de personajes, que se ve reflejado en la apreciación del público nacional. Se refiere a una constante en la construcción de personajes chilenos: parcos, sin denotar emociones, contruidos como seres silentes y poco comunicativos.

El mismo Rivera, define la empatía como un proceso en el que “*yo entiendo el personaje que está ahí*. O que, de alguna manera, ese personaje es uno común y corriente, que yo podría ver en cualquier parte del mundo. Pero que además tiene características distintas a la mía. En el sentido que es capaz de hacer cosas que quizás yo no haría.”<sup>49</sup>

---

<sup>47</sup> Entrevista a David Vera-Meiggs. 17 de octubre de, 2017. Entrevista por Andrés Finat S.

<sup>48</sup> Entrevista a Vladimir Rivera. 17 de octubre de 2017. Entrevista por Andrés Finat S.

<sup>49</sup> Entrevista a Vladimir Rivera. 17 de octubre, 2017. Entrevista por Andrés Finat S.

Dos puntos importantes para la generación de la empatía: tanto la identificación como la distinción, entre los cuales debe existir un balance idóneo.

El guionista da como ejemplo, el caso de la serie norteamericana *Breaking Bad*: Walter White es un padre de familia, profesor de química, a quien se le diagnostica un cáncer con alto pronóstico de muerte. Bajo esta presión, sin dinero para tratamiento, decide cocinar metanfetaminas y venderlas, convirtiéndose en uno de los narcotraficantes más buscados del país. Pasemos a analizar el caso:

Identificación: Al analizar sus características: (1) padre de familia, (2) con un trabajo común y corriente de profesor, (3) que se enfrenta a una enfermedad costosa y peligrosa. El nivel de identificación que una persona promedio puede tener tan solo con las dos primeras características es gigantesco. Ahora, el tercer punto también es importante: habla de una búsqueda por la sobrevivencia. Si mezclamos todo ello, llegamos a una de las reflexiones principales de Rivera: “Son personajes que tienen historia, tienen conflictos claros, son atormentados, no son ni buenos ni malos. Son sobrevivientes. Y eso, cinco mil millones de personas en este momento lo están haciendo. Entonces cuando lo ven en la película, claro que se sienten identificados.”<sup>50</sup>

---

<sup>50</sup> Entrevista a Vladimir Rivera. 17 de octubre, 2017. Entrevista por Andrés Finat S.

Distinción: Viene de la mano con la decisión que toma el protagonista: vender drogas. Allí está ese elemento tentador para el espectador, ese *es capaz de hacer cosas que yo no haría*. Este sub elemento de la empatía cinematográfica cobra gran valor. Según Vera Meiggs “La empatía no significa confundirse con. Si no, desde el propio yo, observar un tú o un él, que es cercano pero que no es uno.”<sup>51</sup> Llamaremos a este elemento de distinción, las particularidades del personaje.

Ahora, sobre la generación de la empatía desde el proceso creativo, podremos decir que hay varios elementos a tomar en cuenta. Como ya se explicó recientemente, es importante considerar:

- (1) Caracteres identificatorios: los definiremos como una serie de elementos del personaje, propios del carácter del mismo y de su historia sociocultural. Estos deben poder ser reconocibles por el público.
- (2) Particularidades: los definiremos como los elementos propios del personaje, que puede generar una diferenciación con el espectador. Son elementos claves, quizás menos comunes que los caracteres identificatorios, que hablan profundamente de los personajes y sus decisiones.

---

<sup>51</sup> Entrevista a David Vera-Meiggs. 17 de octubre de 2017. Entrevista por Andrés Finat S.

Vladimir Rivera también hace hincapié en otra característica para la empatía: la verosimilitud. Según él, el personaje “tiene que ser coherente en sí mismo. Tiene que estar bien construido y para que esté bien construido (...) uno tiene que entender al personaje, de donde viene y para donde va.”<sup>52</sup> Aquí se hace alusión tanto al pasado del personaje como al futuro, en relación con los objetivos que este tiene. Por lo mismo, agregaremos estos tres elementos como base para la construcción de la empatía.

(3) Verosimilitud<sup>53</sup>

(4) Historia pasada: de la mano de la verosimilitud, será importante a la hora de analizar cómo actuaría un personaje frente a determinadas circunstancias. Puede ser una herramienta más para el director y el actor en el trabajo de set, más que información para el espectador.

(5) Objetivos: esto sí es importante que lo pueda conocer el espectador. Habla de lo que busca el personaje, su finalidad en la historia.

Continuando con esta lista de elementos necesarios, el crítico David Vera-Meiggs habla de las contradicciones relacionadas al *verdadero carácter* del personaje: “El personaje debe tener contradicciones. Una vez escuché que había que trabajar por afirmar una determinada verdad, que es la verdad que el personaje va a tratar de transmitirle al otro personaje, pero al momento de actuarlo, tiene que intentar de negarla. Allí se crea la

---

<sup>52</sup> Entrevista a Vladimir Rivera. 17 de octubre de 2017. Entrevista por Andrés Finat S.

<sup>53</sup> Ya definido en el capítulo sobre creación de personajes.

contradicción, una tercera verdad.”<sup>54</sup> Se cree, para los intereses de esta tesis, que tales contradicciones apelan a la humanidad del personaje. Agregaremos ambos elementos a la lista:

(6) Verdadero carácter<sup>55</sup>

(7) Contradicciones: relacionadas al verdadero carácter, es una pugna entre la verdad de lo que dice y hace el personaje, frente a la verdad de lo que realmente desea. Generará una tercera verdad, el cual crea una percepción distinta del personaje por parte del espectador: quién es realmente.

Ahora, con respecto al constructo metodológico para llegar a la empatía y poder darles vida a todos los conceptos anteriormente mencionados; existen algunas pistas a seguir. En primer lugar, se toma como un bonus a la hora de crear un personaje, la propia experiencia del realizador. Según David Vera Meiggs “es valiosísima en el sentido de que obviamente, yo voy a ser mejor retratista de aquello que he vivido más cercanamente.”<sup>56</sup> Bajo esta idea, se entiende que un autor, al hablar de temas que conoce por su propia experiencia, tendrá más facilidades a la hora de conocer cada uno de los elementos que construyen al mismo. Y es que – continúa la idea del teórico de cine –: “En realidad no hay una sola que yo ponga delante de la cámara que no sea yo. Lo cual no significa que tenga que hablar desde mi propio ombligo, con propio ego, y con mi amigo

---

<sup>54</sup> Entrevista a David Vera-Meiggs. 17 de octubre de 2017. Entrevista por Andrés Finat S.

<sup>55</sup> Ya definido en el capítulo de creación de personaje.

<sup>56</sup> Entrevista a David Vera-Meiggs. 17 de octubre de 2017. Entrevista por Andrés Finat S.

imaginario que soy yo. No, no se refiere a eso. Se refiere a que ese impregnar la puesta en escena, desde sí mismo, es un acto de oblación. Pero de oblación hacia los otros.”<sup>57</sup> Interesante punto, en especial la última frase. Se tiene que tener conciencia del público futuro – aquel que no conocemos, pero sí queremos que conozca nuestra película –. Por lo mismo, el acto de creación no puede ser egoísta, debe ser recordado constantemente como un acto hacia los demás. Bajo esta idea, se recuerda lo que dice Vladimir Rivera – ya citado anteriormente – sobre que en gran parte de la producción chilena se está haciendo un cine a espaldas del público. Por lo mismo, David Vera-Meiggs habla de la creación como un acto de amor hacia el público: “Yo no haría cine, el poco Cine que hago, sino amara a los espectadores que no conozco.”<sup>58</sup>

Aun así, aunque la experiencia del autor sea un punto importante, tiene que estar en balance con un proceso de investigación. Este es un momento que ayudará al realizador a expandir sus conocimientos frente al tema tratado y el personaje en construcción de personaje. “No puede ser ajeno a la investigación, al conocimiento, y a la metodología, el hecho de sentir, sufrir y compartir.”<sup>59</sup>

En último lugar, se propone que el creador tendrá que tener cuidado con el moralismo. La Real Academia Española define este término como la “exaltación y defensa

---

<sup>57</sup> Entrevista a David Vera-Meiggs. 17 de octubre de 2017. Entrevista por Andrés Finat S.

<sup>58</sup> Entrevista a David Vera-Meiggs. 17 de octubre de 2017. Entrevista por Andrés Finat S.

<sup>59</sup> Entrevista a David Vera-Meiggs. 17 de octubre de 2017. Entrevista por Andrés Finat S.

de los valores morales.”<sup>60</sup> El problema está cuando lo positivamente aceptado por una sociedad, pasa a ser una limitación a la hora de configurar personajes. “¿Por qué? Porque tenemos una especie de policía interno que nos dice que estos personajes no puede ser tan *hijos de puta* (sic). Cuando en la realidad somos así. En la realidad, los personajes más encantadores son los personajes más hijos de puta que hay.”<sup>61</sup>

Finalmente, podemos entrar a nuestra propia definición de empatía cinematográfica. La entenderemos como un proceso en el cual un espectador puede *revivir* las emociones de un personaje ficticio, a través de la observación de un largometraje, sintiéndolas como propias. Es un mecanismo que resulta a partir de una dialéctica entre la identificación y la distinción con el sujeto observado; siendo elementos claves sus caracteres identificatorios, particularidades, verosimilitud, historia pasada, objetivos, verdadero carácter y contradicciones. Por lo tanto, podemos concluir que la empatía cinematográfica nace desde un proceso de conocimiento del personaje, amor hacia público y honestidad frente al mundo retratado.

---

<sup>60</sup> Real Academia Española. Diccionario de la lengua española (23a edición). Consultado en <http://dle.rae.es/> Rescatado en <http://dle.rae.es/?id=PmCr4bV> Edición de 2004.

<sup>61</sup> Entrevista a Vladimir Rivera. 17 de octubre de 2017. Entrevista por Andrés Finat S.

#### 4. Otredad

La Real Academia Española define otredad como la “condición de ser otro”<sup>62</sup> Sin embargo, este concepto abarca una profundidad mucho mayor si se le mira dentro de la esfera de la construcción de sociedad y, por ende, una relevancia igual de grande en la industria del Cine (siempre enmarcada en un contexto social e identitario).

Partamos desde el área de la sociología. “Toda cultura supone un ‘nosotros’ que constituye la base de las identidades sociales. Estas se fundan en los códigos compartidos, en las formas simbólicas que permiten apreciar, reconocer, clasificar, categorizar, nominar y diferenciar. La identidad social opera por diferencia: todo ‘nosotros’ supone un ‘otros’, en función de rasgos, percepciones, códigos y sensibilidades compartidas y una memoria colectiva común.”<sup>63</sup> Bajo esta idea, se entiende la importancia de la existencia de un *otro* para la construcción de un *nosotros*, y por la tanto, la construcción de la *identidad personal* en relación con *un otro distinto*.

Según el investigador Alfredo Dillon, enfocado en el área cinematográfica, indica que “el problema de la otredad se vuelve acuciante en situaciones en crisis, cuando las fronteras sociales se resquebrajan y amenazan con desarticularse. En consecuencia, resulta

---

<sup>62</sup> Real Academia Española. Diccionario de la lengua española (23a edición). Consultado en <http://dle.rae.es/> Rescatado en <http://dle.rae.es/?id=RLMGLun> Edición de 2004.

<sup>63</sup> Margulis, Mario y Urresti, Marcelo. La Segregación Negada: Cultura y Discriminación Social. Editado en Buenos Aires, Argentina por editorial Biblos. P. 2. Primera edición. Rescatado de <https://iberoblogblog.files.wordpress.com/2016/03/la-segregacion3b3n-negada-mario-margulis-lit-ibero.pdf>

especialmente significativo analizar las representaciones cinematográficas de la otredad con las figuras de la crisis”<sup>64</sup> Este punto es interesante tomando en cuenta las dos películas a analizar posteriormente en el desarrollo de esta tesis: *Machuca* y *Mala Junta*, ambos largometrajes contextualizados en momentos de crisis social. La primera, en los últimos días del gobierno de la Unidad Popular en Chile antes del golpe militar de 1973. La segunda, en el actual conflicto entre el Estado de Chile y el Pueblo Mapuche.

Sin embargo, para los límites de esta tesis el enfoque e importancia de la otredad en tiempos de crisis, irá directamente relacionada a la construcción de la empatía. ¿Cómo se relacionan los protagonistas? Habrá que considerar que, en cada película, ambos protagonistas vienen de mundos completamente distintos. Punto clave en los ejemplos citados si se toma en cuenta que “la empatía incluye una distinción <<como sí>>, sugiriendo que al empatizar se produce por lo menos una diferenciación mínima entre uno mismo y el otro.”<sup>65</sup>

Además, se considera importante a la hora de generar una identificación con el público. Dillon dice que “analizar la construcción imaginaria de la otredad – en el cine, la literatura, el arte, etcétera – constituye probablemente una de las más directas vías de acceso

---

<sup>64</sup> Dillon, Alfredo. Representación de la otredad en el cine argentino contemporáneo. *Question: Revista especializada en periodismo y comunicación*. Vol. 1, N° 49 (enero-marzo 2016). La Plata, Argentina. Pp. 49-64.

<sup>65</sup> Eisenberg, Nancy y Strayer, Janet. *La Empatía y su Desarrollo*. Editado en Bilbao, España por editorial Desclée de Brouwer, S.A. P. 16. Traducción por Iñaki Aizpurua. Edición original impresa en Bilbao, España en 1992.

a los miedos de una sociedad”.<sup>66</sup> Por esto mismo, una película con una construcción propicia de personajes, en los cuales el espectador pueda atestiguar un *otro diferente pero reconocible* según su contexto, será un punto de partida para la identificación y empatía.

El teórico David Vera-Meiggs hace énfasis en este punto al decir que “necesitamos de otro para conocerlos a nosotros mismos. Pero ese otro debe ser distinto y similar, al mismo tiempo. Y yo en él veo representadas mis propias acciones y esas acciones reflejadas me dictan, a la larga, una ética de mi propio comportamiento.”<sup>67</sup> Así, deja en claro la importancia de la presencia de otredad en el constructo cinematográfico.

Bajo todos estos parámetros, definiremos la otredad cinematográfica como el reconocimiento, por parte del espectador, de un otro distinto a sí mismo en la figura del personaje. Tal distinción se construye a partir de rasgos físicos y psicológicos, como también su contexto socioeconómico e histórico; y debe ser lo suficientemente distinto pero reconocible para que funcione en favor de la construcción de la empatía cinematográfica. La otredad será finalmente, una manera en la que el espectador puede reconocerse a sí mismo a partir de la diferenciación con el personaje, para así poder reafirmar su propia ética de comportamiento a través de un proceso de emoción y reflexión.

---

<sup>66</sup> Dillon, Alfredo. Representación de la otredad en el cine argentino contemporáneo. *Questión: Revista especializada en periodismo y comunicación*. Vol. 1, N° 49 (enero-marzo 2016). La Plata, Argentina. Pp. 49-64.

<sup>67</sup> Entrevista a David Vera-Meiggs. 17 de octubre de 2017. Entrevista por Andrés Finat S.

## 5. Identificación Espectatorial

### - *Concepto general de identificación:*

Según el área de la psicología, la identificación se entiende como el “prestar atención a otro y permitirse a sí mismo quedar absorto en la contemplación de esa persona.”<sup>68</sup> Tal definición conecta bien con el proceso de visionado de un largometraje, si lo que se está buscando es exactamente eso mismo: que el espectador observe durante una a tres horas, los eventos que le suceden a otro en pantalla, generando una vinculación con el personaje mediante la contemplación.

Por otro lado, el investigador chileno Valerio Fuenzalida – especialista en estudios de recepción y audiencia – también propone su teoría de la identificación en el mundo de la literatura y la ficción cinematográfica. En una de sus investigaciones, el autor indica que:

---

<sup>68</sup> Eisenberg, Nancy y Strayer, Janet. *La Empatía y su Desarrollo*. Editado en Bilbao, España por editorial Desclée de Brouwer, S.A. P. 97. Traducción por Iñaki Aizpurua. Edición original impresa en Bilbao, España en 1992.

“(…) en la identificación, el espectador se vive bajo los rasgos del personaje cinematográfico o televisivo, hacia el cual se encuentra polarizada su afectividad. Un mimetismo más o menos poderoso lo desarma frente a ese personaje y su actividad”<sup>69</sup>

Es interesante la propuesta de la afectividad en esta propuesta. Se infiere que el carácter afectivo y emocional del personaje, juega un papel crucial a la hora de generar una vinculación con el espectador. El mismo Fuenzalida, propone cinco tipos de identificación con un personaje:

- a. Identificación asociativa: “es la fusión del receptor con un personaje y un rol ficcional.”<sup>70</sup>
- b. Identificación de admiración: esta se produce cuando el espectador observa a un *héroe perfecto*. El espectador pasa a percibir la diferencia y distancia que existe entre él mismo y el personaje sujeto a la admiración.

---

<sup>69</sup> Cohen-Seat G. y Fougeyrollas P. 1967. La Influencia del Cine y la Televisión. México: FCE. Citado en Fuenzalida, Valerio. 2012. Procesos de la Audiencia ante la TV, recuperado el 20 de noviembre de 2017, del sitio web de Revista Académica de la Federación Lationamericana de la Comunicación Social: [http://dialogosfelafacs.net/wp-content/uploads/2012/12/85\\_Revista\\_Dialogos\\_Proceso\\_de\\_la\\_audiencia\\_ante\\_la\\_TV.pdf](http://dialogosfelafacs.net/wp-content/uploads/2012/12/85_Revista_Dialogos_Proceso_de_la_audiencia_ante_la_TV.pdf)

<sup>70</sup> Fuenzalida, Valerio. Procesos de la Audiencia ante la TV. Sacado de la Revista Académica de la Federación Lationamericana de Facultades de Comunicación Social. Nombre del sitio web: FELAFACS. Rescatado de [http://dialogosfelafacs.net/wp-content/uploads/2012/12/85\\_Revista\\_Dialogos\\_Proceso\\_de\\_la\\_audiencia\\_ante\\_la\\_TV.pdf](http://dialogosfelafacs.net/wp-content/uploads/2012/12/85_Revista_Dialogos_Proceso_de_la_audiencia_ante_la_TV.pdf) el 30 de noviembre de 2017. Edición N° 85: octubre - diciembre de 2012.

- c. Identificación de empatía: a diferencia de la categoría anterior, “ocurre con el *héroe imperfecto* y parecido a nosotros mismos; puede ocurrir la identificación de piedad con el otro que es imperfecto, pecador, héroe anónimo de lo cotidiano.”<sup>71</sup>
- d. Identificación catártica: puede ocurrir ante el personaje *héroe sufriente* (proveniente de la tragedia); como también en el personaje de las comedias.
- e. Identificación irónica: ocurre ante el antihéroe.

Para los límites y objetivos de esta tesis, tomaremos como objeto de interés la *identificación de empatía*. Sobre esta, es importante destacar el hecho de que se sustenta bajo la creación de un personaje imperfecto, como dice la definición, *parecido a nosotros mismos*. “La identidad es sentirse igual a aquellos que se parecen a uno. Con ellos con quienes comparto una cierta experiencia. Lo cual es fundamental en la creación del individuo. Un individuo tiene que tener oportunidad de identificarse y verse reflejado, sentirse identificado, y hacerse más amigo de aquellos que se les parecen.”<sup>72</sup>

Ahora bien, se desprende de los estudios de Fuenzalida, que se ha de tener cuidado a la hora de hacer uso de este tipo de identificación, debido a que “positivamente puede

---

<sup>71</sup> Fuenzalida, Valerio. Procesos de la Audiencia ante la TV. Sacado de la Revista Académica de la Federación Latinoamericana de Facultades de Comunicación Social. Nombre del sitio web: FELAFACS. Rescatado de [http://dialogosfelafacs.net/wp-content/uploads/2012/12/85\\_Revista\\_Dialogos\\_Proceso\\_de\\_la\\_audiencia\\_ante\\_la\\_TV.pdf](http://dialogosfelafacs.net/wp-content/uploads/2012/12/85_Revista_Dialogos_Proceso_de_la_audiencia_ante_la_TV.pdf) el 30 de noviembre de 2017. Edición N° 85: octubre - diciembre de 2012.

<sup>72</sup> Entrevista a David Vera-Meiggs. 17 de octubre de 2017. Entrevista por Andrés Finat S.

suscitar compasión solidaria, juicio moral, y acción; [mientras que] negativamente puede actuar como sentimentalismo y tranquilización de la consciencia.”<sup>73</sup>

Ese sentimentalismo puede ser fatal para la película, “es insoportable. Si no que, eso [la empatía] sea una estrategia para la instalación de un tema, un problema, cuestionamiento, descubrimiento, etcétera.”<sup>74</sup> Por lo mismo, se ha de tener cuidado en las herramientas utilizadas para la empatía: un exceso en los mismos o el uso de clichés puede jugar en contra para su construcción.

- *Identificación espectral en el cine:*

Con respecto al área de la cinematografía, la identificación espectral vendrían siendo “las estrategias que uno [como realizador cinematográfico] hace desde la puesta en cámara hasta la puesta en escena – que no son la misma cosa – para facilitar las vinculaciones posibles entre las acciones objetivas del personaje y las reacciones subjetivas del espectador.” Se ha de tener en cuenta, bajo esta definición, que es un proceso que ocurre en el momento preciso del visionado; por lo que se desencadena en

---

<sup>73</sup> Fuenzalida, Valerio. Procesos de la Audiencia ante la TV. Sacado de la Revista Académica de la Federación Latinoamericana de Facultades de Comunicación Social. Nombre del sitio web: FELAFACS. Rescatado de [http://dialogosfelafacs.net/wp-content/uploads/2012/12/85\\_Revista\\_Dialogos\\_Proceso\\_de\\_la\\_audiencia\\_ante\\_la\\_TV.pdf](http://dialogosfelafacs.net/wp-content/uploads/2012/12/85_Revista_Dialogos_Proceso_de_la_audiencia_ante_la_TV.pdf) el 30 de noviembre de 2017. Edición N° 85: octubre - diciembre de 2012.

<sup>74</sup> Entrevista a David Vera-Meiggs. 17 de octubre de 2017. Entrevista por Andrés Finat S.

presente. Pero que también proviene de una serie de decisiones tomadas por el director, a la hora de querer generar una identificación entre espectador-personaje.

Sin embargo, David Vera-Meiggs hace hincapié en un punto:

“(…) no hay una solución técnica para producir eso [la empatía] (…) Acabo de terminar de ver la primera temporada de *The Crown*. Y ¿qué tiene que ver uno con la reina Isabel de Inglaterra? Que es la excepcionalidad de las excepciones. Bueno, un buen guionista transforma a la reina Isabel en una chica insegura que necesita abrirse paso para poder cumplir con el deber que todos esperan de ella. Y uno se empieza a sentir profundamente conmovida con las dificultades que tienen esta chica hiper privilegiada, pero que es un ser humano también y que tiene que estar en constante representación de encarnar a todos su pueblo e imperio. Uno siente la emoción de vivir con ese peso, que es una cuestión puramente teórica para todos los demás.”

Ahora bien, allí reside tanto la importancia del escritor como del realizador audiovisual: es un balance. Tanto en la formulación de un personaje empático, si se quiere buscar la identificación positiva por empatía; como en la puesta en escena. ¿Cómo se formulan las características precisas del personaje? ¿Cómo se toma la elección correcta de la puesta en cámara y en escena? El trabajo de cásting, diálogos, dirección, iluminación, vestuario, maquillaje, ambientación, sonido, música, montaje, etcétera... serán claves a la

hora de buscar la identificación espectral. Aunque hay algo más que entra en juego: la experiencia al momento de crear. Acá, Vladimir Rivera es tajante con el punto, es necesario sentir lo que se está haciendo:

“(…) yo no saco nada con diseñarte un personaje empático si no estoy contándote una verdad, emociones. Me pasó a mí con Gen Mishima, ¿por qué funcionaba? Más allá que la serie la entendieras o no. Funcionaba porque te estaba transmitiendo verdades, emociones. Creo yo, porque lo sentí yo al escribirlo, me emocionaba, lo pasé mal. Con Zamudio me pasó exactamente lo mismo. Empecé a ver el mundo distinto incluso. Y el espectador lo siente, porque si tú lo estás sintiendo, créeme que el espectador lo va a sentir. Pero si tú no lo estás sintiendo, el espectador no tiene cómo. (...) Para mí la verdad tiene que ver con eso, puedes tener todos los elementos técnicos, pero ¿qué historia me estás contando? Con ese personaje y no con otro.”

Bajo estos parámetros, utilizaremos la definición primera de David Vera Meiggs – con algunas variaciones – para construir nuestro propio concepto de identificación espectral, teniendo en cuenta que esta tesis está situada desde la construcción del aparato cinematográfico y no desde su recepción: son las estrategias que un realizador cinematográfico toma, desde la creación del guión, puesta en cámara y puesta en escena; para facilitar la vinculación entre las acciones objetivas del personaje y las reacciones subjetiva del espectador. Estos vínculos apelan a lo afectivo, por lo que en términos de

empatía se ha de tener cuidado para no caer en un sentimentalismo innecesario; sino que ser lo suficientemente prudente para lograr una identificación positiva, acorde a las necesidades de la historia.

### III. DESARROLLO

#### MACHUCA

“(…) voy a referirme a esta secuencia solamente en términos de que es un muy buen ejemplo de cómo fue el proceso de escritura de guion. Una escena a partir de un recuerdo.”<sup>75</sup>



<sup>75</sup> Andrés Wood en los comentarios del director, DVD oficial de Machuca, refiriéndose a escena de Gonzalo Infante viendo a los hombres capturando perros y gatos.

## 1. El Autor: Andrés Wood

Andrés Wood, nacido el 14 de septiembre 1965 en Santiago de Chile, es un cineasta de gran reconocimiento nacional que cuenta con una larga trayectoria compuesta por seis largometrajes, dos series de televisión y dos cortometrajes. Estudió en el Saint George's College de Santiago, considerado un colegio de la elite chilena de esa época. Tal institución, durante los tiempos de



la Unión Popular, inició un proceso de integración de alumnos provenientes de las poblaciones aledañas al sector; momento crucial para la formación del cineasta. Según el “muchas de las cosas que estoy haciendo y que pienso, vienen de ahí: vienen de tener compañeros que vienen de una realidad completamente diferente a mía y no tenerles miedo, y que ellos no me tengan miedo a mí.”<sup>76</sup>

---

<sup>76</sup> Entrevista a Andrés Wood, noviembre de 2012, Oslo. Entrevista por Cecile Lonn. Consultada en octubre de 2017 en [https://www.youtube.com/watch?v=e5p9c\\_dDXcY](https://www.youtube.com/watch?v=e5p9c_dDXcY)

Wood se licenció en 1988 de economía en la Universidad Católica de Chile. Fue durante esa época que afloró su pasión por la fotografía. Decide entonces postular para estudiar Cine en Estados Unidos. Tras un primer intento fallido, logra llevar a cabo sus estudios de Cine en la Universidad de Nueva York durante 1990 y 1991.<sup>77</sup> El cineasta hace dos cortometrajes: *Idilio* (1992) y *Reuniones de Familia* (1994), siendo este último el que lo lleva a poder participar por primera vez de un festival: Festival de Clermont Ferrand, en Francia.

*Historias de fútbol* (1997) es su primer largometraje con el que gana premios internacionales en festivales como Festival de cine de Huelva y mejor director novel en el Festival de San Sebastián; entre otros. Según la página web especializada *Cinechile: Enciclopedia del Cine Chileno*: “Wood ha sido llamado director *costumbrista* de Chile, por el hecho de rescatar tradiciones que son reconocidas por el público masivo.”<sup>78</sup> Su siguiente film, *El Desquite* (1999) acrecienta esta idea, al manifestar su interés nuevamente por el mundo rural.

Le siguen *La Fiebre del Loco* (2001) y *Machuca* (2004). Según la misma fuente recién nombrada, “con ella, Wood logró lo que cineastas de mucho mayor trayectoria habían

---

<sup>77</sup> Cinechile: Enciclopedia del cine chileno. <http://www.cinechile.cl/> Rescatado en octubre de 2017 en <http://www.cinechile.cl/persona-487>

<sup>78</sup> Cinechile: Enciclopedia del cine chileno. <http://www.cinechile.cl/> Rescatado en octubre de 2017 en <http://www.cinechile.cl/persona-487>

intentado sin éxito en ocasiones anteriores: hacer una película sobre el mayor trauma histórico vivido por Chile, el golpe de Estado de septiembre de 1973, y producir, más allá de las diferencias ideológicas, un impacto emocional similar entre los más diversos segmentos de la población. (...) Con un guion muy sólido, personajes creíbles, una ambientación de aquellos años cuidada hasta en sus menores detalles, y una notable actuación, es una de las mejores películas que se hayan hecho en Chile. Su éxito de público fue arrollador, es uno de los films nacionales más vistos; y el buen eco crítico local tuvo también su correspondencia en el extranjero, tras su estreno en el Festival de Cannes de 2004. Ha obtenido más de veinte premios, entre ellos once internacionales.”<sup>79</sup>

Después del éxito con *Machuca*, Wood grabó dos largometrajes más: *La Buena Vida* (2008) y *Violeta se fue a los Cielos* (2011). Con la primera gana el premio Goya por mejor producción latinoamericana, y con la última es premiado en el festival de Sundance, La Habana y Toulouse. Así, Andrés Wood se consagra como uno de los directores más galardonados y exitosos de la filmografía nacional. El cineasta también se ha dedicado a la televisión, estando al mando de la destacada serie *Los Ochenta* y actualmente trabaja en la dirección y producción de sus proyectos audiovisuales con *Wood Producciones*. Su proyecto actual más importante es la serie de televisión *Ramona*, estrenada por el canal *Televisión Nacional de Chile* durante octubre de 2017.

---

<sup>79</sup> Cinechile: Enciclopedia del cine chileno. <http://www.cinechile.cl/> Rescatado en octubre de 2017 en <http://www.cinechile.cl/persona-487>

## 2. La Película: *Machuca*

El film se enmarca en el Chile de 1973. “Gonzalo Infante y Pedro Machuca son dos niños de 11 años que viven en Santiago, el primero en un barrio acomodado y el segundo en un humilde poblado ilegal recientemente instalado a pocas cuadras de distancia. Dos mundos separados por una gran muralla invisible que algunos quieren derribar, como el director de un colegio religiosos privado, el padre McEnroe, que integra en el establecimiento a chicos de familias del poblado, con la decisión de que aprendan a respetarse. Así entre Pedro Machuca y Gonzalo Infante nace una amistad llena de descubrimientos y sorpresas.”<sup>80</sup>



---

<sup>80</sup> Cinechile: Enciclopedia del cine chileno. <http://www.cinechile.cl/> Rescatado en octubre de 2017 en <http://www.cinechile.cl/pelicula-89>

Es importante detallar el contexto de producción en el cual se filma el cuarto largometraje de Wood: con respecto a su financiación, la película es una “producción de *Wood Producciones* en coproducción con *Tornasol Films* (España), *Mamoun Hassam* (Inglaterra), *Paraíso Production* (Francia) y *Chilefilms* (Chile).”<sup>81</sup> Cuenta además con aportes nacionales de *IBERMEDIA*, *CORFO Y FONDART*, llegando entonces a un presupuesto estimado de 1.200.000 USD.<sup>82</sup> Por lo mismo, se considera *Machuca* como una película de alto costo para lo que conocían los cineastas nacionales en esa época.

La película fue estrenada internacionalmente en el prestigioso Festival de Cine de Cannes, y fue galardonado en múltiples ocasiones a lo largo del mundo, teniendo una muy buena acogida por la crítica experimentada. Dentro de los premios que se llevó, se encuentran<sup>83</sup>:

- Mejor actriz, premio del público, Festival Internacional de Cine de Valdivia, Chile, 2004
- Mejor película, mejor director, mejor actriz de reparto, Festival Internacional de Cine de Viña del Mar, Chile, 2004.

---

<sup>81</sup> Wood Producciones. Sinopsis, premios y reconocimientos, ficha técnica y ficha artística de Machuca. Rescatado en octubre de 2017 de

<http://www.awood.cl/esp/trabajos2.php?tipo=41&area=Cine&nombre=Machuca>

<sup>82</sup> Bertagia, Carlo Alonso. Noticia *El complejo modelo de financiamiento del cine chileno*. En diario web de La Tercera. Rescatado en octubre de 2017 de <http://www.latercera.com/noticia/el-complejo-modelo-de-financiamiento-del-cine-chileno/>

<sup>83</sup> Cinechile: Enciclopedia del cine chileno. <http://www.cinechile.cl/> Rescatado en octubre de 2017 en <http://www.cinechile.cl/pelicula-89>

- Premio del Público, Festival Iberoamericano de Quito, Ecuador, 2004.
- Mejor película, Festival de Cine de Bogotá, Colombia, 2004.
- Mejor Banda Sonora, Festival de Bruselas, Bélgica, 2004.
- Premio del Público, Festival Internacional de Cine de Vancouver, Canadá, 2004.
- Segundo Coral, Mejor Fotografía, Premio SIGNIS del OCIC, Premio Glauber Rocha de la Prensa Acreditada, Premio de la Asociación Cubana de la Prensa Cinematográfica, Premio Casa de las Américas, Premio Caminos del Memorial Martin Luther King Jr., Festival del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana, Cuba 2004.

Su éxito se reafirma, ocupando el sexto lugar dentro de la lista de *Las Cincuenta Mejores Película Chilenas de Todos los Tiempos*, llevada a cabo por la página web *Cinechile: Enciclopedia del Cine Chileno*. Así, solo es superada por clásicos como *El Chacal de Nahultoro (1969)*, *Tres Tristes Tigres (1968)*, *Valparaíso mi Amor (1969)*, *La Batalla de Chile (1975-1979)* y *Largo Viaje (1967)*.<sup>84</sup> Pasa a ser entonces, la primera película de la lista filmada en el nuevo milenio. Algunos críticos afirman su éxito: “el nada despreciable coraje de recordarnos los episodios más dramáticos y conocidos de nuestra historia reciente. El hecho de que nunca antes el cine de ficción nacional había tocado el tema del golpe de estado del 73 es un dato para entender el éxito que la película ha

---

<sup>84</sup> Cinechile: enciclopedia del cine chileno. <http://www.cinechile.cl/> Rescatado en octubre de 2017 en <http://www.cinechile.cl/crit&estud-510#meto>

alcanzado, incluso a nivel internacional. Están también, sin duda, los logros de la realización, la espléndida reconstrucción de época y la dificultad de tener de protagonistas a dos niños, uno de los cuales al menos, Ariel Mateluna, resulta altamente convincente.”<sup>85</sup> Así mismo, *Machuca* contó con 646.019 espectadores, logrando una recaudación de \$1.428.326.400; demostrando su éxito comercial.<sup>86</sup> Es por esto, que un reportaje – llevado a cabo por Canal 13 en 2016 – la señala como la sexta película chilena más vista de todos los tiempos, siendo precedida solo por comedias como *Stefan vs. Kramer (2012)* o *El Chacotero Sentimental (1999)*.<sup>87</sup>

---

<sup>85</sup> Vera Meiggs, David. Artículo *Machuca: los equilibrios de la historia*. <http://www.cinechile.cl/>  
Rescatado en octubre de 2017 en <http://www.cinechile.cl/crit&estud-4>

<sup>86</sup> Ochoa, Patricia y Leiva, Carola. *Resultados del Espectáculo Cinematográfico en Chile 2013*.  
Rescatado en octubre de 2017 de [https://chileaudiovisual.cultura.gob.cl/informe2013/assets/08-res\\_espec\\_cine\\_v8.pdf](https://chileaudiovisual.cultura.gob.cl/informe2013/assets/08-res_espec_cine_v8.pdf)

<sup>87</sup> Figueroa, Nicolás. Noticia *Estas son las diez películas chilenas más vistas en la historia del cine*.  
Rescatado en octubre de 2017 de <http://www.t13.cl/noticia/tendencias/estas-son-las-diez-peliculas-chilenas-mas-vistas-en-la-historia-del-cine>

### 3. Ficha Técnica

**Dirección** Andrés Wood

**Elenco** Matías Queer, Ariel Mateluna, Manuela Martelli, Aline Juppenheim, Ernesto Malbrán, Tamara Acosta, Francisco Reyes, Alejandro Trejo, Matía Olga Matte, Gabriela Medina, Luís Dubó,

**Casa productora** Wood Producciones S.A.

**Producción Ejecutiva** Nathalie Trafford, Juan Carlos Arriagada, Patricia Pereira

**Producción** Eduardo Castro, Patricio Pereira

**Producción General** Eduardo Castro, Patricio Pereira

**Asistente de Dirección** María José Droguett

**Dirección de Fotografía** Miguel Joan Littin

**Dirección de Arte** Rodrigo Bazaes

**Montaje** Fernando Pardo, Soledad Salfate

**Música** Miguel Miranda, José Miguel Tobar

**Sonido** Miguel Hormazabal, Jorge Zepeda

**Maquillaje** Guadalupe Correo

**Vestuario** Maya Mora

**Guion** Roberto Brodsky, Mamoun Hassan, Andrés Wood, Eliseo Altunaga

Tiago Correa, Pablo Krogh, Federico Luppi, Francisca Imboden, Andrea García-Huidobro, Juan Pablo Miranda, Aldo Parodi, María Izquierdo, Eduardo Burlé

**Decorados** María Eugenia Hederra



#### 4. Los personajes: Gonzalo Infante y Pedro Machuca

“Obviamente hay segundas razones, pero la primera es porque yo soy fanático del fútbol y estaba buscando un nombre popular. Y había un jugador – un defensa – de un equipo que me gustaba a mí (...) y claro, *Machuca*, por eso. Es un chiste interno, pero obviamente es un nombre popular.”<sup>88</sup> Así responde Andrés Wood cuando, en una entrevista llevada a cabo por una docente de Cine en Oslo, le preguntan por los nombres de los protagonistas de la cinta. Refiriéndose a Infante, dice “Infante, por un tío que era futbolista (...) Pero Infante es un nombre más *high*, tiene que ver con las clases sociales.”

Es interesante este punto, como inicio de partida, si se considera el trasfondo de lo que dice el cineasta: los nombres de sus protagonistas, lo cual puede ser considerado un detalle, ya tienen una justificación tanto personal como funcional. Funcional porque él necesitaba que el público chileno los pudiera reconocer dentro de un estrato socioeconómico y – en un país de marcadas diferencias sociales como Chile – el nombre no puede quedar ajeno a esta decisión. Sin embargo, también existe una justificación personal: su gusto por el fútbol. De allí, dice el cineasta, nacen los nombres: desde algo que conoce de cerca, que le genera un vínculo con el personaje.

Comenzaremos desde este punto, de vinculación personal con los personajes, para hacer el análisis de la construcción de los mismos. Según Wood “La historia nace de una

---

<sup>88</sup> Entrevista a Andrés Wood. Noviembre de 2012, Oslo. Entrevista por Cecile Lonn.

experiencia personal que tuve en un colegio chileno de clase económica media-alta”<sup>89</sup>.

Además, menciona el cineasta:

“*Machuca* fue bien fuerte porque la hice muy de memoria, independiente de que investigamos la época, independiente de que yo era más chico que los protagonistas, independiente de que fui a investigar a mis compañeros y gente del colegio, independiente que había un libro de un niño que había sido integrado (...) *Machuca* fue el reencontrarme con las raíces de mi opción política, de mi opción por el cine, de mi opción por las personas”<sup>90</sup>

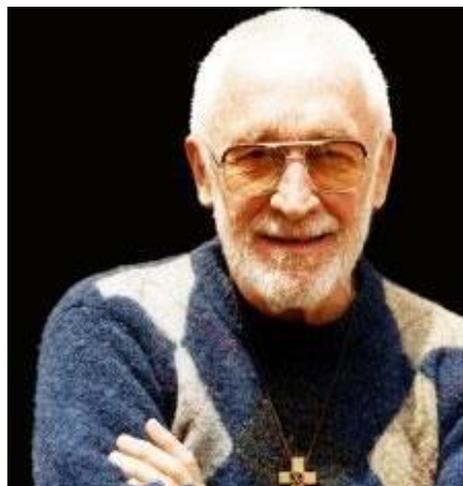
Acá nos encontramos con dos elementos claves que ya fueron mencionados en el marco teórico: la experiencia personal del autor y la investigación. Wood hace énfasis en que su historia de niño le fue crucial para comprender el mundo de la película, poder construir a los personajes y llevarlos a la puesta en escena. Habrá que recordar entonces, que el cineasta estudió en el colegio Saint George, el cual tuvo un proceso de inserción social durante el gobierno de la Unión Popular, la cual se mantuvo incluso los años seguidos del Golpe Militar según dice el chileno en una entrevista. En este sentido, su memoria juega un papel clave en el constructo creativo, llevando elementos de la realidad a la ficción. Por ejemplo:

---

<sup>89</sup> Entrevista a Andrés Wood. 21 de mayo de 2001. Entrevista en el marco del Festival de Cine de Edimburgo. Consultada en octubre de 2017 de <http://clasedeespanolblog.blogspot.cl/2011/05/entrevista-con-el-director-andres-wood.html>

<sup>90</sup> Entrevista a Andrés Wood. 08 de octubre de 2011. Entrevista por Jorge Navarrete. Rescatada en octubre de 2017 de <https://www.youtube.com/watch?v=Ucc1mmKDDpI>

- El personaje del *Father McEnroe* está basado en el rector del colegio Saint George en la época que Wood estudió allí: Gerardo Whelan. (en las fotografías, a la izquierda el actor Ernesto Melbrán, a la derecha una foto del rector real)



- El colegio Saint George en la ficción se le cambió el nombre por Saint Patrick. Según Wood,

“Hay muchas de la sala que son recuerdos de lo que fue el colegio original, no el Saint Patrick, sino el Saint George (...) signos de la congregación, tipo de prueba, tipo de mapas, los bancos, esos bancos – producción de arte – tuvieron que conseguirlo en Talcahuano, una ciudad a unos 600 kilómetros al sur de Santiago.”<sup>91</sup>

- Otros personajes, como el de la madre de Gonzalo Infante, están inspirados en madres de compañeros del colegio de Andrés Wood. Sobre esto, cuenta una anécdota:

---

<sup>91</sup> Comentarios del director. DVD oficial de *Machuca*, 2004.

“Muy cerca mío, ocurría eso. Una mamá muy posesiva, muy racional, donde finalmente los hombres son entes más pasajeros y la relación madre-hijo, es inquebrantable frente a sus ojos y hacen lo que quieren al frente de él (...) y tiene mucho poder sobre él. (...) Para mí no es un tratado sociológico, y lo lindo que tiene es que es una particularidad. Y es una particularidad que tiene una cosa muy bonita, dos amigos míos fueron a ver Machucha y uno de le dice al otro *oye, se parece a tu mamá la señora. [ríe]* Y el otro le responde *oye, se parece a tú mama.* (...) Eso es lo lindo de la ficción, más que hacer un tratado sociológico con características concretas de males, en el fondo son personajes que, por su particularidad, uno se siente identificado.”<sup>92</sup>

Sin embargo, Wood recalca algo importante. Si bien sus personajes nacen de la realidad, no confunde al *personaje* con una *persona*. En una entrevista menciona que “El personaje no es una persona. Lo vas dotando de un conjunto de pertinencias para que ante una situación que no conoces actúe de cierta forma. No desde la vida real. No puedes reproducir a una persona, el personaje es un ardid dramático para contar una historia.”<sup>93</sup> Es interesante que sea él mismo el que hace esta reflexión, dando la impresión de que – como mencionamos en el marco teórico – es vital tener presente esta diferenciación desde el mismísimo minuto en que uno se plantea la construcción de un personaje.

Por otro lado, también habla de una preocupación a la hora de investigar y recrear el mundo. Se estima importantísimo esto desde el punto de vista de la verosimilitud de los

---

<sup>92</sup> Entrevista a Andrés Wood, Noviembre de 2012, Oslo. Entrevista por Cecile Lonn. Rescatado en octubre de 2017 de [https://www.youtube.com/watch?v=e5p9c\\_dDXcY](https://www.youtube.com/watch?v=e5p9c_dDXcY)

<sup>93</sup> Entrevista a Andrés Wood. 17 de agosto de 2011. Entrevista por Antonella Estévez. Rescatado en octubre de 2017 de <http://www.cinechile.cl/entrevista-78>

personajes. ¿Qué le gustaba leer a los niños de esa época? ¿Cómo se vestían? ¿Cómo usaban el pelo, la ropa? ¿Qué leían las adolescentes? ¿Qué escuchaba la juventud en las poblaciones y qué escuchaban en los barrios más privilegiados? Todas preguntas necesarias para llegar a los elementos presentes en la película: el Llanero Solitario, los dulces con forma de guagua, la revista de John Lennon, la leche condensada, los insultos como *empollado* que le dicen a Infante, etcétera. La investigación pasa a ser clave, recordando que un elemento importante para la construcción de personajes es la verosimilitud.

Ya teniendo un vistazo general de la construcción de personajes y mundo de Andrés Wood, pasemos a analizar los dos personajes importantes para la confección de esta tesis, según el mapa de elementos que se generó en el marco teórico:

### ***Gonzalo Infante***

- ***Modelo de personaje (basado en esquema Francis Vanoye) / deseo interno, motivación y objetivos:***

*Debido a la directa relación existente entre el modelo de personaje y la presencia de una motivación clara; dentro de este apartado se pasará a analizar ambos elementos de manera simultánea.*

¿Qué es lo que busca Gonzalo Infante? ¿Qué es lo que lo mueve? Preguntas estrictamente necesarias para entender el proceso por el cual pasa el protagonista: aquel que sale de su zona de confort de niño privilegiado para adentrarse en el mundo desconocido de la marginalidad.

Para descubrir el objetivo principal del protagonista, habrá que recordar su estado inicial al comienzo del metraje. La película abre con un niño preparándose para ir al colegio, es Gonzalo Infante. Se viste solo y en silencio, toma desayuno sin cruzar palabras con nadie, y así continúa hasta llegar al colegio: solitario.<sup>94</sup> Ya en el Saint Patrick's, comprendemos que el pequeño no tiene mayores amigos, incluso sufre algo de bullying por un compañero rubio que se come su colación. Durante las siguientes escenas el director nos entrega más información: sus padres están en conflicto y discuten, su madre María Luisa –materialista y manipuladora – tiene un amante, su hermana es una odiosa que lo molesta en conjunto con su novio; en definidas cuentas, Gonzalo Infante se encuentra solo en una familia disfuncional y en el colegio. De allí nace lo primordial en la historia, el deseo interno del pequeño: él quiere dejar de estar solo. Es por ello, que uno entiende su objetivo cuando aparecen los nuevos compañeros en el colegio, en especial Pedro Machuca. Su objetivo vendría siendo uno muy simple, que quizás todos buscamos en algún momento de nuestra infancia, quiere tener un amigo. Así, rechazado por los suyos, se acerca a “los otros”. En palabras de Matías Queer (actor que encarna a Infante), uno puede terminar de armar este puzle:

“Gonzalo Infante se deja llevar por las apariencias, siempre se junta con gente que lo pasa a llevar y gracias a Pedro tiene aventuras súper divertidas, lo pasa bien, andan en bici,

---

<sup>94</sup> Importantísimo acá la puesta en escena, se tratará más adelante en otro apartado.

conoce a Silvana que es una vecina de Pedro y con ella comparte unas aventuritas por ahí, entre los tres [ríe].”<sup>95</sup>

Establezcamos entonces ese primer punto: el protagonista de *Machuca* tiene:

- Deseo interno: dejar de estar solo.
- Motivación: pasarlo bien.
- Objetivo: hacerse amigo de Pedro Machuca.

Se ha de analizar entonces si Gonzalo Infante se enmarca en un **modelo clásico** o es más bien un **personaje problemático moderno**. Por un lado, calza con esta última definición de moderno al encontrarse en constante crisis sentimental (una de las principales características de este modelo) y porque, más que tomar decisiones, reacciona a lo que le presenta su entorno: la llegada de los nuevos compañeros, el acoso que sufre junto a Machuca, su madre llevándolo a casa del amante, etcétera. Todas ellas son eventualidades que le suceden a Infante sin que él las buscase.

Sin embargo, se considera que – como ya se mencionó recientemente – cuenta con un objetivo, deseo y motivación claros desde un principio. Y eso es lo que hace de Infante un personaje clásico, ya que se mueve apasionadamente (a su medida de niño), para encontrar la amistad de Pedro Machuca, con todo lo que conlleva: la atracción por Silvana y el descubrimiento de un mundo distinto al suyo.

---

<sup>95</sup> Matías Queer en imágenes tras del cámara del DVD oficial de *Machuca*.

- ***Caracterización: cualidades físicas, socioculturales y psicológicas:***

o Físicas:

Gonzalo Infante es un niño de 11 años, de estatura media para su edad. Tiene tez blanca, ojos grande y cafés, su pelo es rubio y lo usa largo, aunque peinado. Tiene la particularidad de tener muchas pecas en su rostro, de mejillas regordetas, nariz grande y mentón pronunciado. Se caracteriza también por estar constantemente con un rostro un tanto tristón, aunque ha ratos sonrío cuando está con Pedro Machuca o con su padre. Es de contextura flaca, pero su rostro es redondo, alejándolo del estereotipo del niño flaco en todo sentido. Aun así, tiene una buena resistencia física al vérselo manejar grandes distancias en su bicicleta con Pedro Machuca sobre esta, por lo que se infiere que es un niño sano. Se viste principalmente con tonos azules (al igual que el resto de los niños “originales” del Saint Patrick’s), zapatos negros o zapatillas deportivas Nike. Cuida su apariencia, teniendo su traje del colegio bien planchado, su camisa bien abotonada, la corbata alineada y el pelo correctamente peinado.



- Socioculturales:

El protagonista viene de una familia acomodada de la sociedad chilena, estudia en uno de los colegios de elite del país llamado Saint Patrick School y se hace alusión a que vive en Vitacura. Como familia, los Infante cuentan con varios lujos: tienen televisión a color, la casa en la que viven está bien adornada con una mezcla de estilos pop y moderno bastante peculiar, tienen auto, pueden acceder a ciertos lujos como revistas de moda, viajes al extranjero por parte del padre, leche condensada (un lujo para la época), zapatillas de marca Nike y comidas en restaurantes elegantes.



- Psicológicas:

En primer lugar, creemos importante destacar su carácter de niño curioso: constantemente está preguntando quiénes son las personas que aparecen, para dónde van,

etcétera. Además, recordemos que es un personaje que decide por sí solo, adentrarse en un mundo que no conoce: el marginal.

Gonzalo es un niño bastante inteligente, en lo que a rendimiento académico se refiere: constantemente obtiene buenas notas y es a quien sus compañeros le piden ayuda durante los exámenes y pruebas. Aún así, esto no le trae buena fortuna en lo que a relaciones sociales refiere, es un chico solitario, sin grandes amistades. Es bastante dependiente de su madre, con quien pasa mucho tiempo, ganándose el apodo de *apollerado*, y por lo que es un tanto vergonzoso cuando ella lo saluda en público. Frente a la presencia de su madre, Gonzalo esconde un dolor interno muy fuerte. Matías Queer dice al respecto que “es triste igual porque su mamá tiene una amante, entonces Gonzalo no sabe qué hacer para detenerla, piensa como decírselo, pero no se atreve. Y su papá, su papá siempre discute con ella (...)”.<sup>96</sup>

Es interesante este conflicto entre sus progenitores, porque ayudan a definir y entender al protagonista. Obtiene algunas de las características de su madre como la preocupación por cómo se ve, es algo materialista en ese sentido. Y con respecto a su padre, refleja momentos de buen humor y risueño, en especial cuando está con Pedro Machuca. Da la impresión de que es bajo la mecánica de sus dos padres – muy distintos entre sí – que el protagonista tiene una pelea interna: el materialismo y preocupación por las apariencias de María Luisa (madre) o la simpleza y buen humor del Patricio (padre). Es una contradicción interna de Gonzalo que, si bien recordamos en nuestro marco

---

<sup>96</sup> Matías Queer en imágenes tras del cámara del DVD oficial de *Machuca*.

teórico, es un elemento importante a la hora de generar un personaje verosímil y empático.

- *Espacio físico y temporal:*

Como se manifestó en el marco teórico, un personaje debe estar encerrado en un espacio físico y temporal. En este caso, como obviamente en el de su compañero de historia Pedro Machuca, el protagonista vive su historia durante el invierno y primavera de 1973, en Santiago de Chile. Esto, considerando que durante la mayoría de la película se le ve a los personajes bastante abrigados y la mayoría del filme tiene un aspecto húmedo. Sobre ello, Andrés Wood menciona algo bastante interesante:

“Para mí era muy importante tener un invierno, la sensación de recuerdo de esa época, yo la asocio a los suelos mojados, al invierno, la humedad. A un uniforme delgado comparado a cómo van los niños hoy día, zapatos casi sin suela. Una sensación muy del frío. Nosotros mojábamos todos los fondos (...) siempre queríamos dar esa sensación de humedad.”<sup>97</sup>

Esta decisión es algo que juega en el plano de la puesta en escena, como recurso de apelar a la memoria y la conexión con la audiencia; más que con la verosimilitud de los eventos en un sentido objetivo. Habrá que recordar que el golpe de estado fue durante septiembre de 1973, es decir, mes en el que el invierno empieza a quedar atrás y entra la primavera. Sin

---

<sup>97</sup> Comentarios del director. DVD oficial de *Machuca*, 2004.

embargo, Andrés Wood se la juega por un aspecto invernal y frío para acudir a la sensación de recuerdo.



- *Verosimilitud (elementos clave):*

La verosimilitud de Gonzalo Infante se da más que nada por su eficiente construcción psicológica, en relación con el mundo del que proviene, su historial familiar y sus acciones a lo largo de la película. Uno se podría preguntar, ¿por qué un niño acomodado decide adentrarse en el mundo marginal por decisión propia? ¿Por qué se le ve cómodo en este nuevo universo? Y más aún, ¿por qué termina por insultar a Pedro Machuca al final de la película y abandonarlo, cuando estaban forjando una amistad que a ambos alegraba?

Creemos que una de las aristas más importantes a considerar en este punto, es algo que dice Andrés Wood en los comentarios del DVD oficial de la película. Según él “finalmente

son niños, nada es tan serio.”<sup>98</sup> En tal sentido, el pequeño Gonzalo está en una etapa de conocimiento, de conocer el mundo a través de su propia curiosidad que – como ya se mencionó en su construcción psicológica – es una de sus principales características. Por lo tanto, el personaje tiene la libertad de moverse en distintos lugares, con personajes distintos a él, para finalmente encontrarse a sí mismo. Sin embargo, otro aspecto importante para darle verosimilitud a esta aventura es su estado de soledad al inicio. De allí nacen sus ansias de moverse, de abrir la posibilidad de conocer el mundo de Machuca, y de abrirle también las puertas de su mundo a él. Sin la excusa de la soledad, Infante se movería por mero gusto del director, sin una intención de peso. Y allí, la película seguramente se caería a pedazos, porque el espectador no lograría entender las razones de sus acciones.

Es más, es por esto mismo que Gonzalo pasa a sentirse cómodo en el nuevo mundo que conoce: uno más cálido, con movimiento y alegría. Para ello, la contraposición en la puesta en escena de ambos universos será clave para lograr entender su confort.<sup>99</sup> Si el mundo del que él proviene le fuese cómodo, entonces no tendría razones para ver más alegría en el de Machuca. Sin embargo, desde un inicio, se nos presenta el mundo de Infante como uno poco amigable con él.

Aún así, aunque Gonzalo Infante logra internarse en un nuevo espacio y forja una amistad con Machuca, la realidad termina por separarlos definitivamente. Se dice que, en el clímax, se devela tanto el verdadero carácter del protagonista, como también la postura sobre la temática de la película que tiene el director. En tal sentido, la realidad del país logra ser más

---

<sup>98</sup> Comentarios del director. DVD oficial de *Machuca*, 2004.

<sup>99</sup> Aspecto a analizar en el apartado Puesta en Escena.

fuerte que la amistad entre dos niños que vienen de realidades distintas. Pero más aún, el asidero real pareciera estar en el ejemplo que le dan los adultos: María Luisa tratando de *rota asquerosa* a Silvana, es una imagen que queda guardada en el conocimiento del niño. Es por ello, que – más adelante – cuando se quieren llevar su bicicleta, él mismo los trata de *rotos*. Su reacción tiene una validez en lo que presencié durante el mismo largometraje.



Desde ahí en adelante, la amistad empieza a morir, y para el momento de la toma de la población ya es muy tarde. Gonzalo ha dado un paso atrás, y la violencia de los militares termina por atemorizarlo: la violencia de la sociedad lo quiebra y escapa.

Se considera entonces, que la verosimilitud en el personaje de Gonzalo Infante – como en cualquier otro – viene dada por la historia que lo rodea y que el espectador conoce. A través de esta, sus acciones serán validadas por el espectador y no quedarán como meros caprichos de guion.

- ***Verdadero carácter:***

Como ya mencionamos en el último punto, el verdadero carácter y las contradicciones de Gonzalo Infante comienzan a develarse durante su discusión sobre la bicicleta con Pedro y

Silvana, y termina de mostrarse al completo en el clímax (toma de la población): el protagonista se adentra en la población mientras los militares irrumpen en las casas, desvalijan maletas, golpean a los pobladores y agreden de manera violenta a cada uno que pareciera tener relación con el movimiento comunista. Así, llega hasta la casa de Pedro Machuca y observa a Silvana intentando defender a su padre, hasta que un militar cansado de la niña, le dispara y la asesina. Sobre la secuencia, Andrés Wood dice:

“La muerte de Silvana rompe este estado interior (...) cómo este niño avanza y no es tomado por los militares. Es un viaje, y un viaje interior, más que un viaje exterior (...) Acá se rompe el hechizo. Para mi gusto, viene una de las partes más duras. Cuando nuestro protagonista tiene que salvar su vida, o lo que él cree que es salvar su vida.”<sup>100</sup>

Es importante considerar lo que dice el director con respecto a la secuencia. Da la impresión de que ese estado interior, ese *hechizo* que menciona, es el encantamiento que Infante había tenido por el mundo que le presentaba Machuca. Un mundo lleno de alegrías, de personajes fascinantes, de nuevas experiencias y calidez; el mismo que pasa a derrumbarse ante sus ojos. El disparo a Silvana es una especie de advertencia y lo aterriza. Tiene la muerte frente suyo y un militar llega a increparlo. La acción se manifiesta así (escritura no oficial de la escena):

*Gonzalo mira el cuerpo de Silvana, su familia llorándola y Pedro desconcertado viendo el cuerpo sin vida. Un militar se acerca tras suyo y lo increpa. Le grita mientras lo tironea.*

---

<sup>100</sup> Comentarios del director. DVD oficial de *Machuca*, 2004.

Militar: ¡Cabro de mierda! ¿A dónde creís que vay?

Infante: No, no, no. Yo no soy de aquí. No tengo nada que ver. Yo soy del otro lado del río. ¡No, por favor!

Militar: ¿No qué, hueón? ¡No te hagai el vío conmigo pendejo! ¡Quédate acá!

Infante: ¡Yo no soy de aquí! ¡Soy del otro lado del río!

Militar: ¡Devuélvete mierda!

Infante: ¡Mírame!

*Frente a la última exclamación de Gonzalo, el militar se detiene y lo mira de pies a cabeza. Gonzalo lleva sus zapatillas Nike y está bien vestido.*

Militar: ¡Ándate de acá hueón! ¡Ándate de acá!

*Gonzalo se sube a su bicicleta para irse. Antes de hacerlo, mira hacia atrás y tiene un último cruce de miradas con Pedro Machuca, quien lo mira con lágrimas en sus ojos. Gonzalo le saca la mirada y se va.*



El momento es claro, Gonzalo decide salvarse a sí mismo y usa el único argumento que sabe que le dará resultado en un país como Chile: su apariencia. Así, logra salir ileso físicamente, pero sacrifica su amistad con Pedro Machuca. Tal cual se puede ver en los fotogramas, le da la espalda y no es capaz de mirarlo directamente como lo hacía antes. El

protagonista deja ver su verdadero carácter: no es mejor que su madre y el resto de la sociedad, él prefiere salvarse antes que ayudar a su amigo allí indefenso. Sube a su bicicleta y escapa. No sin dolor, ya que llora mientras lo hace. El protagonista toma una decisión que se contradice a lo que alguna vez le dijo a Silvana, cuando el padre de Machuca los insulta en la población. En esa ocasión, Gonzalo le dice – en otras palabras – que él no es como los otros ricos que se olvidará de ellos cuando grande. Sin embargo, su actuar al final de la película es distinto. Su verdadero carácter emerge a la superficie.

### ***Pedro Machuca***

- ***Modelo de personaje (basado en esquema Francis Vanoye) / deseo interno, motivación y objetivos:***

*Al igual que con el personaje de Gonzalo Infante, se analizará tanto el modelo de personaje en conjunto con su deseo interno, motivación y objetivos.*

Pedro Machuca es un personaje un poco más difícil de descifrar que Gonzalo Infante, en vista y considerando que la película está narrada desde el punto de vista del niño de clase acomodada. En tal sentido, no tenemos tanta información de Machuca, ya que tampoco lo acompañamos en momentos en que esté completamente solo: todo lo que se conoce de él, es a través de lo que conoce Infante.

Sin embargo, el director se encarga de darnos algunas informaciones que nos pueden ayudar a entender a Pedro. Por ejemplo, sus primeras apariciones en la película: se puede descifrar rápidamente que es un chico más bien tímido, pero que explota fácilmente cuando se le pone ante presión. Queda clarísimo esto con la clásica escena de introducción en la que después de repetir en voz baja su nombre dos veces, termina por gritárselo al padre McEnroe. Es quizás gracias a esa timidez, que lo vemos solo en el patio de juegos del colegio. No pareciera conocer a ninguno de los otros niños recién integrados, y tampoco juega con nadie de los antiguos. Al igual que el protagonista: está solo. Sin embargo, no es sino hasta que Infante lo ayuda a liberarse de quienes lo quieren golpear, que realmente se interesa por su compañero y le ofrece llevarlo a su casa en la camioneta de Willy (interpretado por Alejandro Trejo). En tal sentido, Machuca es un personaje que más que tomar decisiones, reacciona a su ambiente.

Se podrían intuir varios deseos internos del personaje. Por un lado, podrían ser las ganas de dejar de estar solo, tener compañía considerando que también viene de una familia disfuncional (su madre trabaja todo el día y su padre es alcohólico). Pero esto no queda muy claro ya que no son muchos los espacios de intimidad que conocemos de Pedro. Por otro lado, podría ser la curiosidad de querer conocer el mundo acomodado, pero tampoco son muchas las pistas que da Wood. Así mismo, se considera una opción el deseo de incluirse en este colegio, pero no lleva a cabo acciones que demuestre ello. Bajo estos análisis, el deseo interno de Machuca es difícil de esclarecer, y lo mismo pasa con su objetivo. Más que nada, uno ve cómo Pedro disfruta de la compañía y del mundo que le presenta Infante, siendo quizás su motivación las ganas de pasarlo bien, tal como todo niño desea en su momento.

Por estas razones, sin poder identificar los aspectos anteriores, se identificará a Pedro Machuca dentro del espectro de un **personaje problemático moderno**, debido a que está en constante crisis social y sentimental (desde el punto de vista de la amistad y la atracción que siente por Silvana). Aún así, este tipo de personajes funciona bien cuando se relaciona con un medio dado (el nuevo mundo del Saint Patrick's) y en interacción con otros personajes (Gonzalo Infante principalmente).

- *Caracterización: cualidades físicas, socioculturales y psicológicas:*

o Físicas:

Pedro Machuca es un niño de 11 años, de estatura mediana para su edad. Tiene tez morena, ojos grandes y cafés, de pelo negro y corto, un tanto desordenado. Tiene orejas grandes, pero se las tapa levemente con su cabello. Es de rostro flaco, nariz pequeña y un mentón algo marcado. Es de contextura flaca, aunque pareciera tener mejor resistencia física que Infante (lo cual se comprueba en la escena de la carrera cuando le gana corriendo). Se viste con tonos más grisáceos, ropa de lana y holgada, zapatos gastados y sin marca. No se le ve tan preocupado por su apariencia



○ Psicológica:

Machuca es un chico tímido pero explosivo. Si bien demuestra ser más silencioso que su compañero de historia, a la hora de que se le pone ante presión, suele reaccionar con violencia para defenderse a sí mismo o a Infante. Bajo la misma característica, es bastante directo cuando quiere decir algo, no estándose con rodeos. Esto queda clarísimo cuando uno de los niños que le hace bullying a Infante intenta molestarlo y él le responde con un simple *¿Sabí qué? Anda a alegrarle al cura mejor*, para después darse vuelta e irse sin hacerse mayores problemas. En tal sentido, es interesante que los personajes van compartiendo características a medidas que avanza el relato, ya que Gonzalo comienza a tomar cierta rebeldía hacia quienes lo pasan a llevar, tal cual va aprendiendo de Pedro.



Pedro es un niño serio. Sonríe cuando está jugando o cuando va conociendo sorpresas del mundo de Infante. Aunque principalmente se le ve algo enojado y sin tanta alegría. A diferencia de Gonzalo Infante, no es buen estudiante y le cuesta en especial la materia de inglés. Y también es algo pillo (por ejemplo, cuando intenta quedarse algo de la plata de lo que vende en la marcha) pero no lo suficiente como para engañar a Silvana.

A modo de reflexión, es interesante que los personajes se encuentran en una carencia importantísima: ambos son solitarios y vienen de círculos sociales poco firmes. Y también se complementan en sus debilidades y fortalezas: Gonzalo es inteligente pero cobarde / Pedro es torpe pero valiente. Cada uno se va nutriendo del otro, y al mismo tiempo van dejando de lado sus soledades. De allí su complemento: quizás por eso no es tan importante conocer totalmente a Pedro Machuca, ya que es una especie de *cara b* de lo que conocemos de Gonzalo Infante.

- Socioculturales:

Pedro Machuca viene de una familia pobre perteneciente a una población aledaña a la comuna de Vitacura. La familia consta de su trabajadora madre Juana, su padre alcohólico Ismael, una pequeña bebé de la cual no se sabe su nombre y Pedro. La familia es de origen humilde y no cuenta con lujo alguno. <sup>101</sup>

---

<sup>101</sup> Las diferencias entre ambas familias serán un punto importante a la hora de señalar el punto de vista de la película y la otredad como herramienta narrativa.



- *Espacio físico y temporal:*

Como ya se mencionó anteriormente durante el apartado de Gonzalo Infante, el personaje se mueve en invierno y principios de primavera de 1973, en Santiago de Chile.

- *Verosimilitud (elementos clave)*

Como el punto de vista no está posicionado en los ojos de Pedro Machucha, el director se las ingenia para dar pequeñas informaciones que avalan sus actitudes. Se estima, por ejemplo, que su manera de plantar cara ante el peligro, de forma valiente, vendría de su historia pasada: la presencia de un padre borracho le ha forjado el carácter, de tal manera que es capaz de enfrentarlo cuando este los molesta a él, Gonzalo y Silvana.



Por lo mismo, Pedro no es un personaje que se deja intimidar ni por sus compañeros del colegio, ni por el novio de la hermana de Gonzalo, ni por este último cuando le ofrece pelea más adelante. Es interesante detenerse acá, a la hora de querer entender la manera que Andrés Wood tiene para explicar a sus personajes: sus decisiones y acciones no quedan al aire, las caracterizaciones de sus personajes están siempre validadas y no simplemente *en sí mismas*. Es decir, Pedro no es valiente y fuerte solo porque es así, sino porque la vida le ha enseñado a defenderse de esa forma. Si bien es bastante bueno para la pelea, no es alguien que busque el pleito, sino más bien uno que reacciona frente al peligro y ataca para defenderse. Esto queda en evidencia con los fragmentos de su historia que nos muestra el largometraje: en ningún momento busca pelear, sino que reacciona a la violencia de los otros. Por lo mismo, no es un incitador de la violencia, sino que un receptor y de esta.

- *Verdadero carácter:*

Si bien el clímax oficial de la película se encuentra junto a la muerte de Silvana y el abandono hacia Machuca por parte de Gonzalo, este es el clímax del protagonista. Allí es donde explota y devela su verdadero carácter. Sin embargo, no sucede así con Pedro, sobre quien no cambia la percepción del espectador en esa secuencia. Sin embargo, sí tiene su propio clímax en una escena icónica de la película: cuando el padre McEnroe se come las hostias y Pedro decide despedirse de él, confrontando a los militares.

Según Andrés Wood “Esta secuencia, parte importante, me la contó el sacerdote en una entrevista antes de partir el guion. Incluso me cuenta que cuando él se come toda la hostia, el capellán del ejército lloraba. Me lo cuenta – sin la presencia de los niños – pero la película es vista a través de los niños, siempre tenían que estar.”<sup>102</sup> En tal sentido, es decisión de contar este momento y poner a los niños allí – además de ser coherente con el punto de vista – tiene una gran utilidad: es el momento preciso para develar el verdadero carácter de Pedro Machuca.



---

<sup>102</sup> Comentarios del director. DVD oficial de *Machuca*, 2004.

Y es que el espectador pasa a entender que él es el único de todo ese salón lleno de alumnos y profesores, que realmente aprendió lo que quería transmitirles el padre McEnroe. Es el único valiente para defender esas ideas y hacerlo en un espacio tan solemne como la misa. Pero más que todo ello, uno entiende que el carácter rebelde de Machuca no viene solamente cuando tiene que defenderse a sí mismo frente al bullying, el clasismo o su propio padre. El carácter rebelde de Machuca viene también para agradecer por quien confió en él, y tiene una potencia que mueve a todos los niños del salón a levantarse y seguirlo en ese acto. Por ello la escena es tan fuerte e impactante, porque uno entiende otra faceta de este niño tímido y silente: una faceta reflexiva y agradecida.

### **5. La Amistad: estructura hacia la empatía**

La creación de los personajes, tanto como la puesta en escena de los mismos, no puede separarse de la narrativa de la película, es decir, la estructura misma. Teniendo entonces en consideración que esta es una película que gira en torno a la amistad: la estructura debiese estar diseñada para que el espectador se encariñe con estos dos personajes desde que se conocen, hasta que se hacen amigos y – en este caso en particular – la amistad se quiebre definitivamente.

Analizaremos entonces cómo está diseñada *Machuca* desde el punto de vista de la interacción de los dos niños. Tras un primer acercamiento, se llega a que hay puntos claves a lo largo de la historia. Pasamos a analizarlos:

### *1. Primer encuentro e interacción*

El primer encuentro ocurre en la sala de clases, cuando el padre McEnroe interrumpe para presentar a los nuevos alumnos integrados. Es una presentación simple y sin mayor interacción entre ambos niños. Sin embargo, el espectador entiende que algo pasará entre ellos, cuando el sacerdote decide sentar a Machuca tras Infante. Allí hay un primer juego de miradas que es interesante analizar para más adelante. Ambos personajes se miran por primera vez, antes de que el chico nuevo se siente; y los dos son filmados con un primer plano, a diferencia que el plano para el personaje interpretado por Ariel Mateluna es un frontal, mientras que el del protagonista es un overshoulder con él girándose hacia atrás. Por el momento, esto no debiese llamar la atención, pero será interesante analizar estos mismos planos en el último paso de estas etapas de la amistad.



Unos minutos después, pasamos a una escena de recreo en el colegio. Acá Andrés Wood es muy inteligente al hacer una buena jugada de guion, uniendo a ambos personajes frente a un enemigo en común: Gastón Robles, el chico rubio que les hace bullying. Primero, vemos cómo este niño se come la colación de Infante con clara intención de molestarlo, para

luego increpar a Pedro Machuca. Por el momento, no pasa nada más, pero ambos personajes quedan unidos con un conflicto en común.



El espectador, en este momento, ya reconoce a Gastón Robles como un niño problemático que le hace la vida difícil tanto a Infante y Machuca. La jugada de guion es clave, porque frente a un personaje molesto, la empatía se mueve hacia los dos niños atosigados.

## ***2. Primer giro: Gonzalo toma una decisión.***

El momento clave en que comienza la amistad entre ambos niños, es cuando Gastón Robles tiene atrapado a Pedro Machuca y se lo ofrece a Infante para que lo golpee fácilmente. Allí, el protagonista es puesto a prueba. Sobre esto, Andrés Wood dice “Esta secuencia es un punto de quiebre (...) por fin nuestro protagonista se decide, se mueve, hace algo, aunque lo

fuerzan un poco, pero se decide a hacer algo: a no pegarle a Machuca.”<sup>103</sup> Así, Gonzalo Infante abre una puerta para la amistad, de una forma simple y bonita: una pelea de patio en el recreo.

### 3. *Aventura hacia otro mundo.*

Se da inicio entonces a lo que conoceremos como la aventura. El protagonista es invitado por Pedro Machuca a volver con él del colegio. Allí comienza a conocer un mundo que le encanta: conoce a Silvana, la vecina de Pedro Machuca que instantáneamente le atrae.



Además, va a sus primeras marchas, en las cuales se divierte trabajando, cantando y saltando con sus compañeros. La película, en ese sentido, es muy inteligente al centrar la atención en la diversión que tienen ellos en estas multitudes: la película está contada a través

---

<sup>103</sup> Comentarios del director. DVD oficial de *Machuca*, 2004.

de los ojos de los niños y en tal sentido, la puesta en escena viene a reafirmar este punto y hacerlo más apacible para la audiencia.



Así, llegamos hasta el momento en que Gonzalo Infante visita la casa de Machuca. Recordando las antiguas amistades de pequeño, estos son momentos en los que se empiezan a consolidar las amistad. El protagonista comienza a conocer más de la intimidad de su nuevo compañero.



Durante todas estas primeras escenas, será de vital importancia tener en cuenta el contrapunto que hace el director en términos de cómo filma ambos mundos. Esto, se extiende más en el apartado de *puesta en escena*, en donde se adentra en la distinción que hace Wood: un mundo cálido y movedizo el de Machuca, frente a la frialdad inmóvil de Infante. Es interesante también, el echo de que de a Gonzalo no le genera mayor extrañeza la pobreza en la cual vive Pedro. Esto se podría interpretar como una mirada inocente por parte del protagonista frente al mundo nuevo que se le presenta, haciendo entonces un contrapunto directo con la mirada que existiría desde un adulto.

#### **4. *Gonzalo abre las puertas: Machuca conoce su mundo.***

Si ya en el paso anterior, Gonzalo Infante conoció y se encantó por el mundo de Machuca, entonces vendría siendo su turno de abrir su intimidad. A lo largo de la historia, en ningún momento se vio al protagonista invitando otro amigo a su casa. En cambio, a Pedro lo invita poco tiempo después de conocerlo. Esta etapa de la película es clave para entender que el personaje está dispuesto a que alguien lo acompañe tanto en sus alegrías como en sus penas. En esta etapa, el personaje ya no se ve tan solitario y es un espacio de confort para él. Dos secuencias claves: la fiesta y la noche en la que discuten María Luisa y Patricio.

Sobre la fiesta, Andrés Wood dice “Antes de filmar esta secuencia (...) Littin [director de fotografía] me comentó que deberían pasarlo bien en la fiesta, deberían pasarlo super bien y ahí nació este cambio (...) a una primera borrachera, que ¿quién no tuvo?” Este punto es clave, *la primera borrachera*, un hito clave en la pubertad de los pequeños. Ambos niños se

dejan llevar por la fiesta y disfrutan del momento, se hace hincapié en que ambos tienen un deseo sexual hacia el sexo femenino que va creciendo y que más adelante se retomará con la figura de Silvana. Se estima interesante este punto, porque Wood pareciera hablar sobre que no existen diferencias cuando de pubertad se habla: las brechas sociales no cambian la manera en que los niños viven su sexualidad e intereses.



Y así como ambos viven la alegría, Gonzalo Infante por primera vez se ve acompañado en la pena. En el momento en que sus padres discuten, él está en su habitación, pero esta vez acompañado por Pedro.



### **5. *El disfrute de la amistad.***

Esta quinta etapa, quizás la menos importante a nivel narrativo, pero sí de fuerte impacto para la emocionalidad y sensación, termina por evidenciar que ambos personajes están envueltos en una amistad púber sobre la cual viven experiencias importantes para la infancia. Se resaltarán más que nada una secuencia, la del beso en el río.



Gracias a esta secuencia, los amigos tienen ambos, su primera (o una de sus primeras, no se explicita), experiencias sexuales: unos inocentes besos que los dos se dan con Silvana. Pasa a ser algo confidencial entre ellos, un momento de intimidad entre ellos que refuerza la relación que han ido forjando.

### **6. *Punto de inflexión: sociedad corrompe amistad.***

Llega uno de los puntos más importantes de esta relación: en la que los padres – encerrados en sus ideas preconcebidas – comienzan a corromper la amistad de los pequeños. Aquí son claves tres escenas. En primer lugar, cuando Ismael Machuca (interpretado por Luís Dubó), encara a los pequeños haciéndoles saber que un niño ricachón jamás podrá ser amigo

de los pobres. Según Andrés Wood “Esta secuencia parte la caída de la amistad de los personajes, del país.”<sup>104</sup> Es bastante inteligente, a nivel de guion, que esto se replique después con la reacción que María Luisa tiene al pelear con Silvana. Ambas escenas quedan marcadas en los niños: los adultos les están enseñando que no pueden ser amigos, que las diferencias son muchas como para mezclarlos. Y esta carga se ve reflejada en la escena que – a juicio de esta tesis – es el real primer decaimiento de la relación: la pelea al lado del río.

En ella, Silvana reacciona agresiva porque Gonzalo lo muerde al darle un beso. Lo ataca y decide irse, haciendo que Pedro también se altere, desquitándose con el protagonista. Ambos lo tratan de *apollerado* e intentan robarse la bicicleta (jamás queda claro si es a modo de juego o en verdad quieren hacerlo). Frente a esto, Gonzalo muestra una faceta nueva, claramente proveniente de lo que vio hacer a su madre. Les grita *rotos de mierda e hijos de puta*. Desde entonces, la confianza se quebró, el espectador sabe que la amistad va en decadencia y toda la alegría que antes vio, comienza a desvanecerse. La escena culmina con un rostro intimidante de Pedro y Gonzalo ofreciéndole pelea.



---

<sup>104</sup> Comentarios del director. DVD oficial de *Machuca*, 2004.

**7. *Amistad se quiebra: Gonzalo le da la espalda a Pedro.***

En este último punto, ya relatado anteriormente, la amistad termina por quebrarse. Todo acercamiento entre ambos personajes, la intimidad confiada, la intimidad compartida, las risas y las penas; quedan fulminadas por un Gonzalo Infante que escapa del lugar en que asesinaron a Silvana. Frente a una mirada destruida de Pedro Machuca, el protagonista lo mira por última vez y se va. Tal cual fue su primer acercamiento, el pequeño poblador lo mira de frente y el ricachón lo mira girándose hacia atrás. Pero a diferencia del primer acercamiento, le da la espalda y se escapa fundiéndose en una imagen desenfocada.



## 6. Conexiones con el público: identificación y empatía

En una entrevista a Andrés Wood, el cineasta dice que “Es un proceso muy personal [el cine], yo cada vez me siento más identificado con mis películas (...) Yo me siento muy representado con mis películas.”<sup>105</sup> Sin embargo, el cineasta hace un doble esfuerzo, porque además de hacer las películas a partir de sus propias experiencias; también logra una identificación a gran escala con el espectador chileno. Pero ¿de dónde nace esta identificación?

Se cree que a partir de dos puntos. (1) en el cuidado que tiene para representar la realidad, el de la época de la historia. Cuidando los detalles que sabe que conectarán con la audiencia que vivió en esos tiempos, a través de elementos claves de la puesta en escena. Esto apelaría a la identificación. (2) Por otro lado, el trabajo de construcción de personajes y la historia, que apelaría a generar una empatía con el espectador.

### 1. Identificación con la época: La fuerza del trabajo de Arte

Son varios los elementos que usa Andrés Wood para conectar con su audiencia, todos nacidos a partir de un trabajo de investigación como también de la propia memoria del autor. Analizaremos algunos:

---

<sup>105</sup> Entrevista a Andrés Wood. 08 de octubre de 2011. Entrevista por Jorge Navarrete. Rescatada en octubre de 2017 de <https://www.youtube.com/watch?v=Ucc1mmKDDpl>

Un ejemplo es *El Llanero Solitario*: según Andrés Wood “El tomo del llanero solitario, una historieta que marcó una época en nosotros. Con *El Zorro* eran las cosas que se veían en la televisión. A nosotros nos pareció divertida la analogía entre el llanero y esta amistad inter-social que iba a haber. Que, de hecho, Pedro Machuca lo dice en un minuto, frente a un ataque que le hace Silvana.” Este elemento cobra vital importancia porque quienes vivieron esa época, seguramente conectaron con los personajes a través de ese elemento. En nuestro marco teórica, hablamos de que la identificación se genera muchas veces cuando el espectador puede reconocerse en algún grado con el personaje en pantalla. Un elemento de la infancia como aquel, puede lograr eso.

Y así como este, hay varios otros elementos, como los dulces con forma de *guagua* que come Infante, o el famoso *chancho chino*. El director dice que para el público, un elemento que “causaba mucha conmoción, porque causaba mucho recuerdo, es el tarro del chancho chino.”<sup>106</sup> Nuevamente, el cineasta apelaba al recuerdo para conectar con su audiencia. Es más, le dedica un plano detalle a todos estos elementos.



---

<sup>106</sup> Comentarios del director. DVD oficial de *Machuca*, 2004.

Pancartas, periódicos, revistas de moda, entre otros, el equipo de dirección de arte tuvo especial cuidado para poder generar esta representación de la época y una posible identificación de la audiencia. Se recalca nuevamente el poder de la investigación en este momento: “Esta marcha, la marcha de izquierda, es sin duda un homenaje al documental de Patricio Guzmán, *La Batalla de Chile*, donde hay un plano muy parecido a este de Allende – del cartel de Allende – con las caras similares. Tratamos de inspirarnos, ese documento ha sido muy importante para hacer esta película sin duda.”<sup>107</sup>

## 2. Empatía en la película:

Cuando trabajamos el concepto de empatía cinematográfica, definimos que para que un personaje sea empático, debe tener: (1) caracteres identificatorios, (2) particularidades, (3) verosimilitud, (4) historia pasada, (5) objetivos, (6) verdadero carácter y (7) contradicciones. Todo ello, más un trabajo de emociones de los personajes (que no sean solo parcos y silenciosos) lograría – si así lo quiere el director – que el público empatice con el personaje.

Ya en el apartado de construcción de personajes, vimos tanto la verosimilitud, objetivos, verdadero carácter y parte de la historia tanto de Machuca como de Infante. Pasaremos ahora a analizar, a la par, los demás elementos que juegan en esta búsqueda de la empatía:

---

<sup>107</sup> Comentarios del director. DVD oficial de *Machuca*, 2004.

En primer lugar, se ha de destacar que los personajes viajan por distintas emociones y las exteriorizan: ríen por la alegría, lloran por la pena, se enojan y pelean por la rabia, etcétera. Es decir, se expresan. Tomando en consideración que, según Vladimir Rivera, esto es algo que se ha dejado de lado en el cine chileno, Andrés Wood completa la misión de que sus personajes se expresen y sean más fáciles de seguir por una audiencia que no busca interpretaciones parcas.

Ahora, con respecto a los caracteres identificatorios, se estima que tanto Pedro Machuca como Gonzalo Infante son reconocibles para el público, porque vivencian lo que casi todas las personas viven durante su infancia – pubertad: el primer beso, la primera borrachera, las peleas en el colegio, los conflictos con los compañeros, problemas con los padres, los roces con los hermanos. Todos ellos son sucesos que no escapan de lo ordinario, es decir, todos han vivido uno o más de esos procesos. Y toda esa búsqueda de contar una historia reconocible para el público, se puede ver reflejada en un simple elemento: la bicicleta. Andrés Wood dice: “La bicicleta era como un espacio de esa época, yo tengo la sensación de haber visto un mundo en la bicicleta. Con mucha libertad. Y uno cruzaba por estos fondos [ejemplo de momios junten miedo].”<sup>108</sup>

Ya el director está hablando de un elemento que cruza generaciones: esa bicicleta que es el medio de transporte y de vivencias para los niños. La misma que funciona como ícono dentro de *Machuca*: los dos niños están pasando desde la infancia a la adultez, a través de una pubertad turbulenta por la realidad del país. La película, bajo esta idea, es un viaje que

---

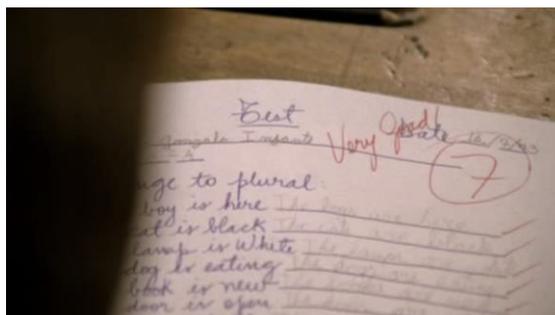
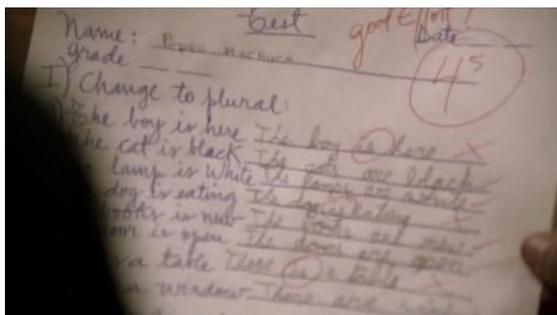
<sup>108</sup> Comentarios del director. DVD oficial de *Machuca*, 2004.

llevan a cabo en la bicicleta. Es por ello que cala tan fuerte en la audiencia: todos vivieron ese proceso. Y si no es así, se pueden identificar con la etapa de la infancia y época.



Sin embargo, lo que realmente hace que uno empatice con ambos personajes, es que ellos hacen algo distinto al resto de la sociedad que nos presenta Andrés Wood. Frente a tanto odio social y distanciamiento, ellos deciden acercarse y conocer sus mundos. Es ese pequeño, pero importante acto, lo que los hace particulares y, por tanto, interesantes para la audiencia. Y lo que es más importante, uno entiende que estas no son decisiones sin fundamentos, porque están respaldadas en el pasado de los personajes. Como ya se dijo, se unen porque de antemano se le da al espectador una información clave: los dos están solos y necesitan compañía.

Ahora bien, vendría faltando solo un pequeño elemento: las contradicciones. Y esto se puede ver reflejado bien en una escena. En primer lugar, cuando Infante le responde la prueba de inglés a Machuca. El espectador piensa: lo ayudó, les va a ir igual de bien. Pero el protagonista no está dispuesto a darlo todo por su recién conocido amigo, y la contesta lo suficientemente bien para que se saque arriba del 4.0, mientras que él obtiene un 7.0.



Este recurso sirve, bajo la idea de que no todo es *blanco o negro*, la amistad no se consolida instantáneamente, sino que hay que construirla. Existen contradicciones en las decisiones de los personajes, no van al todo por el todo de una.

## 7. La puesta en escena: contrapuntos e intimidad en los detalles.

### I. *Punto de vista:*

Dice Vladimir Rivera: “En ese caso en particular, yo siempre he pensado que Andrés Wood es el cabrito rubio huyendo de la población al final. Seguramente él no lo hizo en la vida real, pero probablemente al diseñar esa escena, lo más probable es que sí po’: él hubiera arrancado. Por eso yo creo que la película tiene mucha vida (...) Él está hablando de sí todo el rato, está hablando de él mismo.”<sup>109</sup>

Nos agarraremos de esta primera cita, para introducir un vértice fundamental en lo que a puesta en escena se refiere en *Machuca*, el punto de vista que está completamente del lado de Gonzalo Infante. La película la conocemos a través de él, y si Vladimir Rivera está en lo correcto, es el mismo Andrés Wood quien está narrando la historia. De allí nace una idea interesante, coloca la narración y el punto de vista desde un lado familiar a él, narra desde lo que conoce.

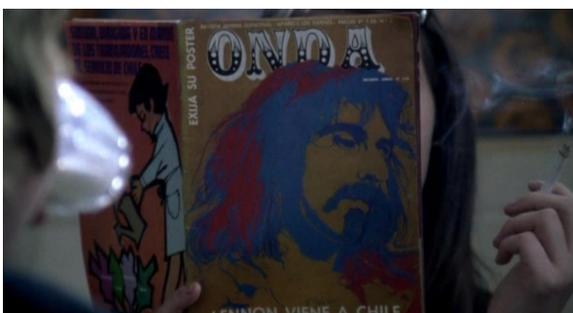
“A través de estos ojos vamos a ver toda la historia. Toda esta secuencia es especificando que es su mundo, la única cara que vemos hasta ya la entrada al colegio, es la cara de Gonzalo.”<sup>110</sup>, dice Wood refiriéndose a la primera secuencia de la película. La película parte con Infante vistiéndose para ir al colegio, y durante todo ese trayecto no se ve

---

<sup>109</sup> Entrevista a Vladimir Rivera. 17 de octubre de 2017. Entrevista por Andrés Finat S.

<sup>110</sup> Comentarios del director. DVD oficial de *Machuca*, 2004.

ningún otro rostro, en tal sentido, la perspectiva está desde él. Además, se ha de destacar que todos los demás personajes son presentados desde la ausencia: no vemos sus rostros, porque ellos no están para Gonzalo (ver secuencia de imágenes a continuación):



Como se puede ver, Wood nos habla desde el primer minuto sobre la soledad del personaje protagonista a través de la puesta en cámara y punto de vista.

De allí en adelante, el filme seguirá trabajando desde el punto de vista de Gonzalo Infante. Todo lo conocemos junto con él, de hecho, es el único personaje que vemos cuando

se encuentra solo, invitándonos a intimar en su mundo. Un aspecto importante de esto es que Andrés Wood decide que el espectador puede tener acceso a lo que el protagonista está viendo. Como, por ejemplo, cuando ve a María Luisa en la cama del amante, después de que seguramente tuvieron relaciones sexuales. Tales decisiones, incrementan la cercanía que el público tiene con Infante. En este caso en específico, el espectador es capaz de preguntarse ¿qué haría yo con esa imagen en mi cabeza? Lo mismo, seguramente, que se cuestiona el protagonista en ese momento.



## **II. Fotografía:**

Con respecto a la dirección fotográfica de *Machuca*, nos referiremos primero al trabajo de cámara, para después hacer hincapié en la iluminación.

**Cámara:** En relación con el nivel y angulación de encuadre, la película se mueve en un gran rango de niveles, desde primerísimos primeros planos, hasta grandes planos generales; pasando por tomas cenitales hasta picados, contra picados y angulaciones *normales*. Sin embargo, rescataremos para los límites de esta tesis, aquellas decisiones de cámara que ayudan a generar empatía con el protagonista. Bajo esta idea, se estima que existen tres recursos fundamentales a la hora de posicionar la cámara.

(1) Valor de plano: cercanía a los niños.

La película en sí es muy cercana a sus personajes, en especial con los niños. Así, los planos para ambos pequeños se mueven principalmente en el rango de planos medios, primeros planos e incluso, primerísimos primeros planos (en especial para Infante). A continuación, ejemplos en el caso del protagonista:



En cambio, los adultos, están un poco más alejados, filmados con planos medios abiertos y americanos que no invitan al espectador a intimar con ellos. En ese sentido, Wood clarifica desde el nivel de cámara con quién quiere que el espectador empaticé. A continuación, ejemplos de planos de adultos.



Lo interesante está, en que los momentos en que uno logra intimar más con un adulto, es porque este se aproxima más a un niño. Un ejemplo claro de ello es cuando María Luisa despierta a Gonzalo después de la noche que discute con Patricio.



(2) *Movimiento versus estático:*

A lo largo de la película, uno se encuentra una cámara tanto estática y fija, como también momentos de steadycam o algún grip que genere una sensación más vívida y de movimiento. Recordando que la película está relatada desde el punto de vista de Gonzalo Infante, esta decisión va completamente relacionada a como él está viviendo la escena. Lo interesante a

analizar, es que es a medida que se va involucrando con Pedro Machuca, en especial cuando va conociendo su mundo, esta cámara más movедiza toma preponderancia. Así, se da la sensación de que el universo que le ofrece mostrar Pedro está lleno de una vida que antes Gonzalo no había presenciado. Un ejemplo claro de ello es la marcha de la UP, en la cual la cámara comienza a cada vez moverse más, aunque nunca cayendo en un estilo muy desordenado: siempre sutil, pero aprovechando el exceso de movimiento interno a la imagen, es decir, los saltos de los niños, los manifestantes y las banderas ondeando por los aires.



Es más, la película cada vez va agarrando más movimiento por parte de la cámara. Esto, mezclado con el uso de lentes tele objetivos, logran darles una velocidad distinta a los personajes. Momento clave acá el recurso de la bicicleta, filmada probablemente con un lente 85 mm, desde una distancia prudente, para tener todos los árboles que se van colando entre la cámara y los niños. Es relevante esto, si se considera que uno agarra velocidad junto con los niños.



Sin embargo, en los momentos que la película vuelve al mundo de Infante, vuelven los planos estáticos y con poco movimiento interno. Ya se empieza a generar un contrapunto entre ambos universos, tan solo con la presencia o ausencia de movimiento.

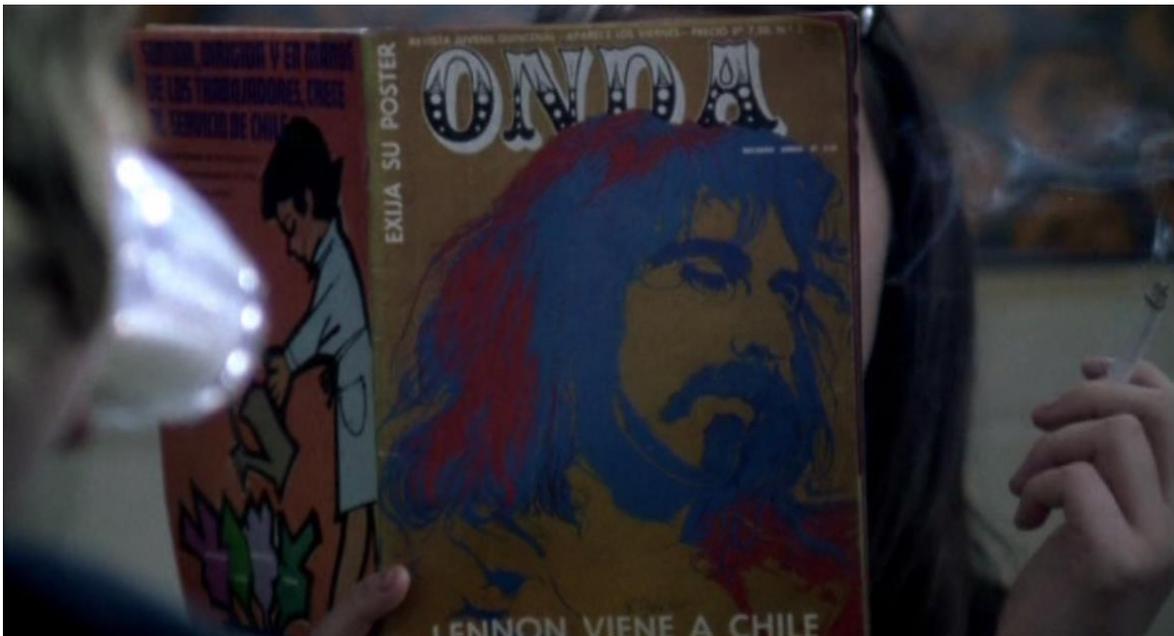
**Iluminación:** Con respecto a este punto, el largometraje usa una iluminación bastante realista a lo largo de toda la película. Sin embargo, el punto más importante a tomar es, nuevamente, el contrapunto que se hace entre ambos mundos. El de Machuca es fotografiado – principalmente – con una iluminación más cálida. Mientras que el mundo de Infante es más frío. Sin embargo, esto no siempre es así, ya que hay momentos en que Pedro acompaña al protagonista a su casa y le aporta un poco más de calidez, como en la fiesta.

### **III. Arte:**

Considerando los límites de esta tesis, nos enfocaremos principalmente en dos aspectos principales en la dirección de fotografía que pueden ayudar a generar una empatía e

identificación entre los personajes y el espectador. Ambos ya se han mencionado anteriormente, pero los retomaremos brevemente acá. Finalmente, incorporaremos un último análisis sobre la escena de la leche condensada, que creemos no puede quedar exenta de esta sección.

- (1) *Investigación de la época*: elementos reconocibles fácilmente por el espectador que ayudan a conectar con el periodo histórico en el que se enmarca.



- (2) *Humedad*: Un momento en el que queda clarísimo el poder del agua, como recurso para apelar a la nostalgia y a la emoción del espectador, es cuando Gonzalo Infante está viendo hacia afuera de la ventana y ve a un Santiago en lucha y dolor. Es fuertísimo el poder que tiene la lluvia en esa escena.



- (3) *El sabor en la imagen*:

“La leche condensada en ese minuto y a esa edad – en ese minuto de la historia de Chile – era un bien muypreciado. Darse un beso con eso debió haber sido un *desayuno con langosta*.”<sup>111</sup> Estas son palabras de Andrés Wood sobre la icónica escena del beso con leche condensada. Lo dice apreciando como tesoro esa imagen, refiriéndose claramente a lo que para él – en su memoria de la época – significaba ese dulce: prácticamente oro. En este sentido, el director logra otorgarle otra sensación a la película: un sabor encasillado dentro de un elemento valioso y dulce. Perfecto para la conexión con la audiencia.

<sup>111</sup> Comentarios del director. DVD oficial de *Machuca*, 2004.



#### ***IV. Sonido y musicalización:***

Con respecto al sonido y la musicalización, la película trabaja principalmente en un tono realista del sonido. Sin embargo, es bastante inteligente a la hora de usar este recurso para ambientar la época en la cual ocurre la historia. Los gritos en las protestas son parte de la investigación de época, la canción *Black is Black* de *Los Bravos* durante la fiesta en casa de los Infante, o la reconocida *Adiós, chico de mi barrio*, que baila Silvana en la población. Desde los anuncios en la televisión, las noticias que suenan, la música, todo está tratado para incorporar al público dentro del espacio temporal que se les está presentando.

Pero además de usar estos recursos de sonido diegético (interno a realidad de los eventos), el director decide incorporar otras canciones. Casos de estas son *Dulce*, que suena durante la escena de los besos con leche condensada. A través de melodías tranquilas, la imagen de los besos, el río fluyendo; la imagen se hace aún más agradable para el espectador. Y aun así, nuevamente el director logra aprovechar este recurso al contraponerlo con la frialdad de lo que vemos después: Gonzalo Infante toma once en completo silencio con su hermana, solo

escuchándose el cigarrillo de ella quemarse. La distinción sonora juega un rol perfecto para diferenciar espacios cálidos de otros más fríos.



#### V. *Dirección de actores y casting:*

Con respecto al casting, ambos niños fueron seleccionados de entre un grupo considerable de pequeños que se presentaron. En los comentarios del director, en el DVD oficial de *Machuca*, Wood habla de que elegir a Ariel Mateluna fue bastante fácil, porque apenas lo casteó le pareció ideal. Además, calzaba perfecto con el estereotipo físico que estaban buscando. Con respecto a Matías Queer, fue un poco más difícil, pero finalmente da un buen visto a su trabajo actoral durante la película.<sup>112</sup> El director utilizó escenas ya escritas, como cuando se pruebas las zapatillas Nike, para hacer pruebas de cámaras a los niños.

---

<sup>112</sup> Comentarios del director. DVD oficial de *Machuca*, 2004.



No es mucha la información que da el director sobre su trabajo de dirección de actores, pero sí habla que un punto importante fue la amistad que se generaba entre Ariel (Machuca) y Matías (Infante). En tal sentido, generar un buen ambiente para el trabajo de ellos, como de los otros pequeños, fue un punto importante para lograr actuaciones que calzaran con lo que él buscaba.

#### **VI. Montaje:**

Con respecto al montaje, es destacable la decisión que toma el cineasta, junto con sus dos montajistas, para hacer contrapuntos fuertes entre los dos universos que presenta. Como ya se mencionó más arriba, Wood implementa la técnica de mostrar un mundo más cálido cuando está en el espacio de Pedro, en contraposición de uno más frío en el de Infante. Ya sea por sonido o fotografía.

En tal sentido, el cineasta no tiene miedo de hacer cortes directos entre los dos mundos, dejándole en claro al espectador tal diferenciación. Un ejemplo claro es la comparación entre la secuencia de la marcha de la UP y la siguiente, cuando Gonzalo acompaña a María Luisa al departamento de su amante.

La primera secuencia, vívida, con música, planos con mucho movimiento interno (de los actores, perros, autos, banderas flameando), e incluso pequeños paneos; en contraposición de una secuencia con tonalidades más frías, cámara estática, sin movimiento interno y un silencio agobiante. Sobre esto, Wood dice “Una imagen también robada de un documental de la época [el camión con los manifestantes], pero contextualizada con los niños. Una de las imágenes quizás más bonitas de la película, que se quiebra con la frialdad de la secuencia que viene.”<sup>113</sup>



<sup>113</sup> Comentarios del director. DVD oficial de *Machuca*, 2004.

## 8. La otredad: Infante como vehículo para el espectador

Como ya se mencionó anteriormente, el punto de vista está puesto totalmente desde los ojos de Gonzalo Infante. Es a través de él que conocemos el mundo de Pedro Machuca: un otro totalmente desconocido para el protagonista y – seguramente – para gran parte de la audiencia.

Es más, durante el largometraje, la otredad es tomada como un punto de conexión para los personajes, incluso se les plantea desde un inicio como otros diferentes entre sí: “Yo quería diferenciar (...) esta diferencia de estos personajes [los niños originales del colegio] – este mundo azul – que vimos en esa secuencia donde están entrando al colegio que es penetrado por estos niños que se visten distinto, que son distintos.”<sup>114</sup>



<sup>114</sup> Comentarios del director. DVD oficial de *Machuca*, 2004.

Ahora, analicemos lo que hace Andrés Wood. ¿Qué camino hace el protagonista? Si partimos de la base que al principio se siente solo y su objetivo es tener un amigo, ¿por qué no lo hace dentro de su grupo más cercano? Sus *más iguales*, si se le quiere encerrar en una categoría. Se estima que hay dos razones para esta decisión: (1) encuentra en Pedro Machuca a alguien que también está solo, uniéndose entonces a través de esa carencia.

(2) La que realmente nos importa en este apartado, uno entiende que la vida le ha enseñado a Infante que no aprenderá nada nuevo dentro de su círculo cercano. Su madre está preocupada del amante, su padre trabaja y está conflictuado por el matrimonio en deterioro, para su hermana no existe, los compañeros del colegio le hacen bullying y – más que eso – no conocemos nadie más cercano a Gonzalo. Entonces ¿dónde le queda mirar? En ese mundo misterioso, distinto al suyo, que no conoce y que puede traerle algo nuevo, una aventura. La otredad se le presenta – de manera inconsciente – como una manera de ver sus propias carencias, pero en otro. Y es que la otredad se trata de eso mismo: una manera en la que el espectador puede reconocerse a sí mismo a partir de las diferencias que tiene con el personaje, para así poder reafirmar su propia ética de comportamiento a través de un proceso de emoción y reflexión.

¿Qué es realmente Gonzalo Infante? Es un espectador del mundo de Machuca. El protagonista es los ojos del espectador, por algo tiene una puesta en escena tan íntima. El público es Gonzalo y Gonzalo es el público. No es para nada gratuito, en ese sentido, que la película esté bautizada con el apellido de quien no es el protagonista. Porque es a través de Machuca, que el personaje protagónico crece. Y es a través de él también, que el público

puede empatizar y reflexionar. En este punto, nos queremos detener en – seguramente – lo que es uno de los momentos de mayor impacto que dan paso a la reflexión en la película: cuando Gonzalo se va en su bicicleta, la cámara vuelve una vez más a Machuca. Momento importantísimo, porque siempre estuvimos con el punto de vista del protagonista. En ese minuto, Pedro mira hacia el suelo y nos encontramos con el cadáver de Silvana.



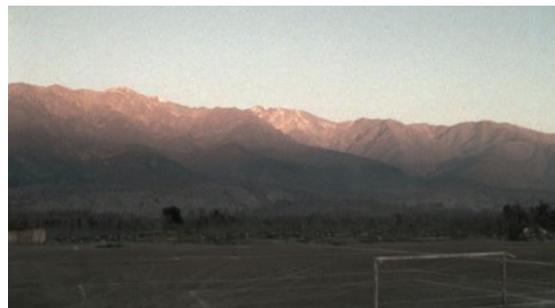
¿Qué queda para la reflexión y el sentimiento, tanto en Gonzalo como en el público? Andrés Wood dice que, en ese momento, el protagonista decide “salvar su vida, o lo que él cree que es salvar su vida.”<sup>115</sup> Esto último, *lo que él cree que es salvar su vida*, es lo que completa este apartado sobre la otredad. Al protagonista en esa misma escena se le presenta una oportunidad, en la que pudo haber decidido ayudar a su amigo y a Silvana; o por último solo a Pedro cuando ya se hizo el disparo. Sin embargo, se da vuelta y se va. El fotograma anterior nos muestra lo que él no quiere ver, lo que el Chile de esa época tampoco quiso ni

---

<sup>115</sup> Comentarios del director. DVD oficial de *Machuca*, 2004.

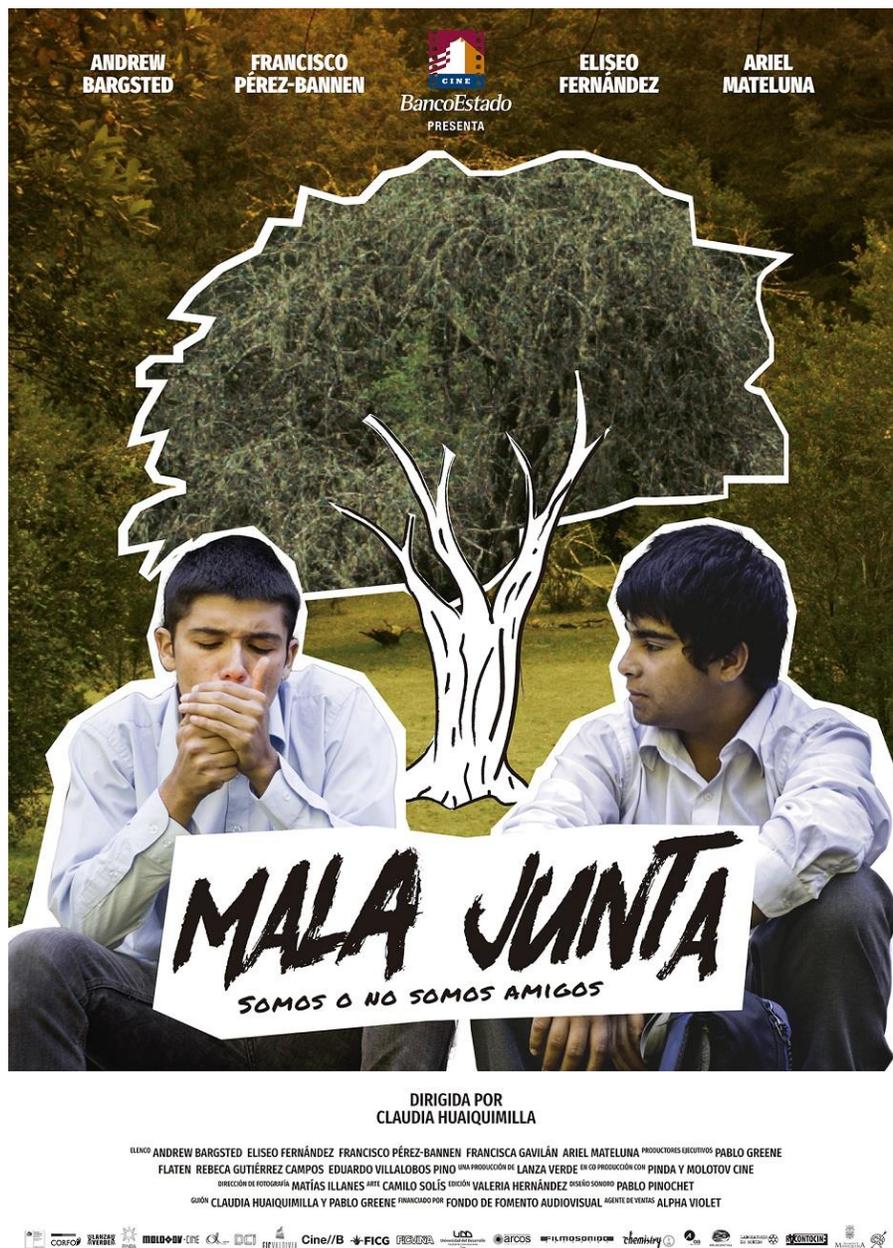
quiere ver. Andrés Wood habla de la otredad desde el punto de vista de la amistad, pero lo extrapola metafóricamente de manera genial, a la realidad del país. Por eso es crudo. Por eso duele. Y por eso emociona.

Sin alejarnos más de los límites de esta tesis, se menciona todo esto para hacer un paseo desde la historia interna, hasta los ojos del espectador. A Gonzalo Infante se le ofrece – como ya sabemos – un aprendizaje a través de otro distinto. Aprendizaje que decide probar hasta cierta medida, pero que después rechaza. Y lo que queda, es desolación. Da la impresión, que Wood plantea que Infante salvó su vida, pero no su espíritu. De allí en adelante, solo queda desolación, una amistad muerta y un futuro poco alegre. La imagen de una población borrada, y una lata de leche condensada abandonada entre las rocas, enfatiza esta emoción. La otredad de *Machuca* se identifica con su público, y la tristeza por el estado final de su protagonista, es la empatía que mismo público puede sentir con la historia de Chile. La alegría que juntos conocieron desapareció. Ahí está la clave.



## MALA JUNTA

“Mi viejo escuchó todos los gritos allá en la casa (...) Grabamos la escena, amaneció, vomité de nervios y me fui. Encontré a mi papá y lloramos en un lugar super chico.”<sup>116</sup>



<sup>116</sup> Claudia Huaiquimilla, refiriéndose a la escena de *Mala Junta* en que Tano pelea con su padre en la calle. Entrevista a Claudia Huaiquimilla. 14 de noviembre de 2017. Entrevista por Andrés Finat S.

### 1. La Autora: Claudia Huaiquimilla

Claudia Huaiquimilla, nacida en en 1987, es una cineasta y docente de cinematografía chilena de origen mapuche. Oriunda de Santiago de Chile y criada entre la capital chilena y Argentina, viajaba constantemente a San



José de la Mariquina, comuna de la Región de los Ríos después de finalizados los periodos escolares. Allí, paso largos periodos de su infancia, los cuales se empezaron a hacer más extensos a medida que crecía, dejando la ciudad – donde vivía su madre – y yéndose al campo con su padre.<sup>117</sup>

Aun siendo una buena alumna, de buenas notas y exitoso rendimiento en la PSU, nunca se sintió cómoda en el colegio que asistía en Santiago: el exitismo, individualismo y fugacidad, le hacían sentirse fuera de lugar; prefiriendo siempre la vida y los aprendizajes que obtenía en el sur. Según ella, el sentido de libertad, contemplación y calma que le otorgaba este espacio, fueron fundamentales en su crecimiento como persona y como cineasta.<sup>118</sup>

Su buen rendimiento le permitió estudiar Dirección Audiovisual en la Pontificia Universidad Católica de Chile, egresando de esa casa de estudios, donde se desempeña

<sup>117</sup> Entrevista a Claudia Huaiquimilla. 14 de noviembre de 2017. Entrevista por Andrés Finat S.

<sup>118</sup> Entrevista a Claudia Huaiquimilla. 14 de noviembre de 2017. Entrevista por Andrés Finat S.

actualmente como ayudante del Taller de Ficción. El rescate de sus raíces indígenas y los traumas infantiles son temas que le ha interesado abordar, tanto en el guión como en la dirección de su primer cortometraje titulado *San Juan, la noche más larga* (2012), ganador del Premio Pedro Sienna 2013, Mención Especial del Jurado en el 35° Festival de Cortometrajes de Clermont Ferrand, Mejor Cortometraje en 19° Festival Internacional de Cine de Valdivia y parte de la selección oficial del 53° Festival Internacional de Cine Cartagena de Indias, 40° Festival Internacional de Cine de Huesca y el 24° Festival Internacional de Cine de Los Ángeles, USA.<sup>119</sup>

Luego grabó su primer largometraje, titulado *Mala Junta*, gracias al cual obtuvo importantes premios y se posicionó como una de las cineastas revelación de Chile. Actualmente se encuentra trabajando como docente en distintas universidades, y escribiendo un guion para su próxima película.

---

<sup>119</sup> <http://www.cinechile.cl/persona-10668>

## 2. La Película: *Mala Junta*

La película trata sobre, como le gusta decirle a su directora, una mala junta: “Cuando Tano (16) vuelve a cometer un delito es enviado a vivir con su padre al campo, donde se hace amigo de un tímido joven mapuche llamado Cheo (15). Un conflicto político en el sector y las malas relaciones con sus padres, los desafían a enfrentar juntos los prejuicios con que cargan en su ya complicada adolescencia.”<sup>120</sup>



Según la crítica especializada en Cine, Antonella Estévez, “la ópera prima de la joven realizadora Claudia Huaiquimilla es de lo mejor que nos ha dado el cine nacional reciente. Una película consciente de su contexto y el poder del espacio que representa, pero que no se

---

<sup>120</sup> Cinechile: enciclopedia del cine chileno. <http://www.cinechile.cl/> Rescatado en noviembre de 2017 en <http://www.cinechile.cl/pelicula-3371>

deja seducir por el panfleto, sino que centra su atención en los procesos de dos adolescentes que -de una u otra manera- han sido violentados constantemente a lo largo de su vida. Narrada de una manera eficiente y sencilla, no sin buenas dosis de poesía, la cinta le da espacio al espectador para comprender a estos adoloridos personajes y emocionarse con ellos.”<sup>121</sup> Ya desde esta crítica, se puede dejar entrever el valor que tiene el largometraje de la cineasta desde el punto de vista emocional: aún tratándose de una historia enmarcada en una yaga de nivel nacional – el conflicto del estado de Chile con el pueblo ;apuche – el filme se mantiene firme para darle preponderancia a sus protagonistas, antes que al contexto.

*Mala Junta* es el primer largometraje que enfrenta la realizadora desde la dirección. Aun así, y manteniéndose bajo los estándares de una película de bajo presupuesto, logró conseguir el apoyo necesario para su realización. Bajo la producción de *Lanza Verde*, la co producción con *Pinda* y *Molotov Cine*, el largometraje comienza a gestarse. Sin embargo, necesita de los aportes de *Aplha Violet* y *Banco Estado*, el financiamiento de *Consejo Nacional de las Culturas y las Artes*, el apoyo de *DCI (Distribución de Cine Independiente)*, como también aportes obtenidos por una campaña en *Ideame* y el exitoso paso por work in progress como el de *Festival de Cine B*, *Festival de Cine de Valdivia*, *Festival de Cine de Viña del Mar* e *Industria Guadalajara Construye*.

Sin embargo, uno de los elementos más importantes a tener en cuenta en la realización de la ópera prima de Huaiquimilla, es el sector de rodaje: San José de la Mariquina. El

---

<sup>121</sup> Cinechile: enciclopedia del cine chileno. <http://www.cinechile.cl/> Rescatado en noviembre de 2017 en <http://www.cinechile.cl/crit&estud-542>

conocimiento del sector como el cariño de la gente le ayudaron a la cineasta a poder llevar a cabo la película de una manera más eficiente y menos costosa.

El filme fue reconocido en varios festivales a nivel mundial.<sup>122</sup>

- Mejor película, Festival Intenacional de Cine de Rengo, 2017.
- Premio Kinêma, Sanfic, 2017.
- Premio Especial del Pública, 17° alucine Latin Film + Media Arts Festival, Canadá, 2017
- Premio especial del jurado, Festival Internacional de Cine de Talca, 2017.
- Premio del público, Festival Internacional BioBioCine, Chile 2017.
- Premio especial del jurado, Competencia largometraj internacional, Femcine, 2017.
- Premio del público y Lycéen de la fiction, Cinélatino Rencontres de Toulouse, 2017.
- Mejor largometraje internacional, Festival Internacional de Cine de Iquique, 2017.
- Premio del público, Festival de Cine de Lebu, 2017.
- Mejor largometraje nacional, mejor dirección, mejor guion, mejor actor (Andrew Barsgted), Mejor dirección de Arte, Mejor Dirección de Fotografía, Premio Especial de la Prensa y Premio del Público, Festival de Cine Chileno, FECICH, 2017.
- Mejor película, Competencia Largometraje Chileno, Festival Internacional de Cine de Valdivia, 2016.

---

<sup>122</sup>Cinechile: enciclopedia del cine chileno. <http://www.cinechile.cl/> Rescatado en noviembre de 2017 en <http://www.cinechile.cl/pelicula-3371>

Sin embargo, lo más interesante a considerar, además de esta larga lista de premios que se llevó el equipo; es que el largometraje también tuvo una muy buena aceptación por parte del público más joven. *Mala Junta* fue exhibida en distintos colegios a lo largo de todo Chile, como también en funciones especiales para escolares de otros países.

### 3. Ficha Técnica

**Dirección** Claudia Huaiquimilla

**Guion** Claudia Huaiquimilla, Pablo Green

**Elenco** Andrew Bargsted, Francisco Pérez-Bannen, Eliseo Fernández, Francisca Gavilán, Ariel Mateluna, Sebastián Ayala, Rosa Ramírez, Alex Quevedo, Verónica Medel, Ignacia Uribe

**Casa Productora** Lanza Verde, Pinda Producciones, Molotov Cine

**Producción Ejecutiva** Pablo Greene, Rebeca Gutiérrez Campos, Eduardo Villalobos, Claudia Huaiquimilla.

**Producción general** Rebeca Gutiérrez

Campos

**Asistente de Dirección** Enrique Farías, Fabián Flores, Pablo Greene

**Dirección de Fotografía** Matías Illanes

**Dirección de Arte** Camilo Solís

**Montaje** Valeria Hernández

**Música** José Miguel Tobar, Miguel Miranda

**Sonido** Carlos Collio, Diego Aguilar, Andrés Zelada

**Maquillaje** Marcela Hidalgo

#### 4. Los Personajes: Tano y Cheo

Según Claudia Huaiquimilla: “Cuando empecé a escribir mis personajes, todos empezaron a ser ligados a mi historia personal, pero no literal. *Mala Junta* fue mucho de eso, siempre por mi timidez lo disfracé todo desde el hombre. Pero el hombre no por cualquier cosa tampoco, sino porque yo me sentía más ligado al género masculino del no poder demostrar lo que realmente me está pasando. (...) Como era la hija mayor, prima mayor (...) siempre demostré que no pasaba nada de nada. Eso me llama del género masculino, (...) estos personajes que ocultan todo y son super prejuiciados, y ese dolor que uno sentía.”<sup>123</sup>

Es interesante la decisión tomada por la directora a la hora de hablar sobre sus personajes: ella narra desde su propia historia, pero encarnando la ficción en la piel de otro género, el masculino. Desde un inicio, instala que eso es producto de su timidez, lo cual explica la decisión. Aun así, se las arregla para poder construir personajes del género masculino de una manera veraz y eficiente. Luego de analizarlo unos momentos, nos preguntaremos si es realmente tan determinante el género de un personaje para generar una empatía con el espectador. Es decir, ¿espectador femenino empatiza con personaje femenino solamente? ¿Masculino con masculino? ¿O más bien las problemáticas de los personajes exceden la limitación del género? Sea cual sea la respuesta, la cual va más allá de los límites de esta tesis, queda en claro que los personajes de *Mala Junta* son transversales y llegan a una gran cantidad de espectadores. Quizás la razón se valga en sus dolencias y objetivos, los cuales pasaremos a analizar a continuación.

---

<sup>123</sup> Entrevista a Claudia Huaiquimilla. 14 de noviembre de 2017. Entrevista por Andrés Finat S.

### *Tano*

- ***Modelo de personaje (basado en esquema Francis Vanoye) / deseo interno, motivación y objetivos / verosimilitud / verdadero carácter:***

Cuando se piensa en el protagonista de *Mala Junta*, es difícil de identificar un objetivo en específico. Al igual que en *Machuca*, se presenta un personaje solo y distante de quienes lo rodean: una madre ausente<sup>124</sup>, un padre que no tiene la madurez emocional para lidiar con su hijo, un hermano de quien lo separan enviándolo al sur, a un pueblo donde no conoce a nadie. Sin embargo, Tano no da luces de querer acercarse a los demás, es más, los evita constantemente y actúa de manera agresiva hacia todo quien intente acercársele. Pero ¿es realmente estar solo lo que quiere? ¿Es la violencia una actitud gratuita? Pasaremos a analizarlo.

Para responder estas preguntas, habrá que viajar hacia el planteamiento inicial del personaje e incluso hacia el pasado del mismo: al principio, se muestra a un Tano que entra a robar a una bomba de servicio y es capturado por un guardia por salvar a su hermano chico, quien es sorprendido en primer lugar. Ya desde un principio, se da una pista al espectador: Tano será alguien fiel si se trata de alguien quien merece su cariño y lealtad. De allí, la película salta al protagonista que se encuentra con su padre y viaja con él al sur. Desde ya, uno entiende de manera casi inconsciente que el personaje está solo. Y es que, del incidente

---

<sup>124</sup> Esto se tratará más adelante en el capítulo de puesta en escena.

del robo a la secuencia siguiente, no hay luces de la madre. ¿Quién se preocupa por este niño? Por lo menos en términos de figura materna, nadie. Entonces aparece su padre Javier (Francisco Pérez-Bannen), con quien claramente no tiene una relación cercana y existe una incomodidad en la relación. Nuevamente, aparece la soledad, pero más que ello se hace evidente la despreocupación por parte de los adultos. El protagonista queda entonces como un alguien a quien las personas evitan o quieren lejos. De a poco, uno empieza a adentrarse en la línea del protagonista: su pasado está relacionado con una violencia desde la ausencia.



Según Huaiquimilla, “el Andrew [actor intérprete del protagonista] entendió super bien que lo que lo mueve es la violencia al personaje, pero de toda la violencia que ha recibido.”<sup>125</sup> Desde esta frase, se puede intuir que más que buscar o no compañía, el personaje reacciona agresivo frente a las afecciones y acciones de los demás, porque su pasado le ha enseñado a actuar así. Y como ya vimos anteriormente, la directora instala desde un principio esta

---

<sup>125</sup> Entrevista a Claudia Huaiquimilla. 14 de noviembre de 2017. Entrevista por Andrés Finat S.

información, pero de a poco va develando más información sobre él: “Fui un poco buscando qué era lo importante para mí (...) el tema de la empatía, que era fundamental. Sobre todo, la tesis del trabajo de *Mala Junta* es partir de un personaje que no lo *lograi* entender, que hace acciones super arrebatadas, y acompañándolo todo un viaje – de a poquito – el espectador va ir entendiéndolo y por tanto empatizando.”<sup>126</sup> Es por lo mismo, que el pasado de Tano funciona para que el espectador vaya entendiendo el por qué de su actuar; convirtiéndose así en un personaje de gran verosimilitud.

Ahora, volviendo a la pregunta *¿qué es lo que busca el protagonista?*, será una respuesta un tanto inconclusa. Por un lado, se puede intuir que Tano busca evadirse a través del alcohol o la droga; por otro lado, puede que quiera escapar a Santiago y evitar a sus padres; o quizás puede querer que lo tomen en cuenta. Y es que la verdad, no es mucho lo que expresa el personaje de sus propios deseos. Es más – como ya se mencionó anteriormente – la directora dice identificarse con aquella incapacidad del género masculino para expresarse.

A partir de este análisis y de lo expresado por la directora, se podrá concluir que el personaje tiene una clara intención de esconderse<sup>127</sup>. Esto no significa que sea algo racional o consciente por parte de él. Es más, sostendremos que Tano actúa de manera inconsciente casi el total de la película: a través de esta impulsividad agresiva de la cual aprendió en su pasado. Por lo mismo, al tener un objetivo y motivación un tanto difusas, se le considerará

---

<sup>126</sup> Entrevista a Claudia Huaiquimilla. 14 de noviembre de 2017. Entrevista por Andrés Finat S.

<sup>127</sup> Esto se tratará en el capítulo de Puesta en Escena.

un **personaje conflictivo moderno**. Y funciona de manera eficiente, ya que existe una correcta relación entre su actuar, los acontecimientos que le rodean y su pasado.

Ahora bien, quedan dos elementos importantes, ambos relacionados entre sí: su deseo interno y la develación del verdadero carácter. Dentro de tanta agresividad y evasión, Tano pareciera ser tocado emocionalmente por solo una persona que se le presenta en la película: Cheo. La directora hace alusión a cómo se cruzan los mundos de ambos personajes en las siguientes frases: “(...) el Tano lo hace hacer estas maldades, pero hace que el Cheo por fin se defienda de algún modo. Y cómo esta fragilidad del Cheo, lo hace que rompa esta careta de *me salvo a mí no más* y lo ayuda – a Tano – a conectarse con su papá po’.”



Bajo esta idea, y más hacia el final de la película, uno logra entender el deseo interno latente que ocultaba Tano: olvidarse de su propia miseria, actuar en favor de otro y reconectarse con sus emociones. Claramente, este es un deseo interno inconsciente y completamente reprimido bajo la careta de agresividad y ensimismamiento. Pero Cheo aparece para cambiar ello y enseñarle a través de su fragilidad, que sí puede actuar en pos de los demás y dejarse ver. Es entonces que, en la escena de la pelea final, el personaje devela

su verdadero carácter y el cambio final que tiene en su psiquis. No es gratuito, en ese sentido, que durante las escenas que rodean el clímax, el protagonista logra conectar más con Javier y hablar – esta vez sobrio – sobre sus emociones. Por ejemplo, en el fotograma a continuación – casi al final de la película y después de la pelea – se logra ver por primera vez una sonrisa genuina de Tano a su padre.



- *Caracterización: cualidades físicas, socioculturales y psicológicas:*

o Físicas:

Alejandro (Tano) es un adolescente de 16 años, de estatura media alta. Tiene tez morena, ojos pequeños y oscuros, su pelo es negro y corto. Es de rostro flaco, de rasgos duros y lleva

un piercing a la moda en la oreja. Se caracteriza también por usar constantemente un jockie suelto y mirando hacia atrás. Es de contextura flaca y deportiva, siendo alguien de buena agilidad y resistencia. Se viste principalmente con buzos deportivos, poleras sin mangas, ajustadas a su cuerpo y zapatillas deportivas. Incluso cuando va al colegio, lleva ropa más despreocupada, usando la camisa sin ordenar, el pantalón suelto y zapatillas en vez de zapatos.



- Socioculturales:

Es curioso el caso del Tano, ya que no se esclarece específicamente a qué estrato económico pertenece. Si bien se puede identificar que tiene un origen más humilde, ya que

la casa del campo es bastante rústica y no pareciera gozar de grandes lujos, tampoco se identifican grandes carencias económicas en su día a día. Sin embargo, a través de sus acciones (como la primera secuencia en la que está robando) y su manera de hablar, llena de modismos y coloquios pertenecientes a un léxico comúnmente más reconocible en la clase baja, se le puede relacionar con una clase humilde y más llena de carencia económicas.

- Psicológicas:

Quizás la característica más relevante de la psicología de Tano sería su violencia a la hora de reaccionar. En tal sentido, es un personaje rudo, rebelde y de una gran dureza a la hora de relacionarse. Esto vendría de una incapacidad de expresar sus emociones, claramente una característica que comparte con su padre. Sin embargo, es un personaje que cuenta con una contradicción bastante peculiar que apela a generar una empatía con el espectador: dentro de tanta rudeza, mantiene algo de la inocencia de la niñez. Esto se evidencia en la secuencia inicial de la película, en la que mientras roba se detiene unos momentos a sacar *algo para ellos*, como menciona el mismo personaje: dulces. Entonces, si bien uno ve a un delincuente, también comprende instantáneamente que sigue siendo un niño, un técnica increíblemente eficaz por parte de su directora para (1) empatizar con el espectador y (2) dibujar al protagonista de manera sencilla.



- *Espacio físico y temporal:*

El personaje comienza en – según se entiende – Santiago de Chile, pero rápidamente emigra a un pueblo en el sur, llamado San José de la Mariquina. En el caso específico de *Mala Junta*, este es un evento crucial en la vida de su protagonista ya que lo saca de su zona de confort (la ciudad) y lo lleva a un espacio desconocido para él. En tal sentido, Tano comienza la película descolocado, en un lugar que no conoce y menos comprende. Acá se diferencia de *Machuca*, en el sentido de que el protagonista no decide salir a conocer otro mundo; sino más bien es obligado a hacerlo.

### *Cheo*

- ***Modelo de personaje (basado en esquema Francis Vanoye) / deseo interno, motivación y objetivos / verosimilitud / verdadero carácter:***

El personaje de Cheo es un quinceañero de origen mapuche el cual, si bien cumple un rol más secundario en la película, pasa a ser vital en *Mala Junta* por ser aquel elemento de la historia que genera un cambio y logra romper la careta de rudeza del protagonista. Sin embargo, para lograr aquello la directora Claudia Huaiquimilla tuvo que construir un personaje lo suficientemente potente como para que llegara a Tano.

A diferencia de *Machuca*, en la cual no vemos nunca la intimidad del amigo (Pedro), acá sí lo tenemos y ayuda a esclarecer al personaje. Al igual que Tano, tiene una carencia en lo que a relaciones respecta: la figura de un padre muerto hace años – lo cual luego entenderemos que es mentira – y un caso de bullying hacia él en el colegio, nos hablan de una soledad y un dolor interno. Esta es la principal causa por la cual ambos personajes conectan: comparten una carencia emocional. Por otro lado, se diferencian en sus virtudes: Tano sabe hacerse respetar y Cheo tiene un sentido de comunidad más edificado.

Ahora, con respecto a los objetivos, motivaciones y deseos internos; ocurre algo distinto a Tano, ya que se puede descifrar más, aun teniendo menos información. Desde un principio, es Cheo quien busca al protagonista y se interesa por él, lo sigue al manzano, lo sigue al pueblo y lo acompaña ya sea fumando marihuana o tomando vino. Es más, en un momento

dado, verbaliza su objetivo al preguntarle a Tano si lo agregará en Facebook cuando se vaya del pueblo, mientras hacen un *diablito*<sup>128</sup> conversando en el camino.



Ya entonces, tenemos una primera descripción del personaje. Su objetivo es ser amigo de Tano, seguramente bajo la motivación de aprender de él y tener un par con el cual relacionarse. Para Cheo, la figura de este nuevo compañero es la de quien pone la cara frente al mundo y no deja que lo pisoteen. Todo esto, vendría siendo dado por un deseo interno de él mismo poder hacerse respetar. En vista y consideración de todos estos aspectos, tenemos un personaje creado en base al **modelo clásico** de Francis Vanoyee.

Ahora, con Cheo ocurre algo especial: desde un principio se le plantea como un personaje pirómano al mostrársele guardando una caja de fósforos o quemando basura en el

---

<sup>128</sup> Botella de plástico con un poco de alcohol, a la cual se le hace un agujero para ingresar un cigarro encendido, y así poder fumar el humo desde la botella misma.

manzano. Si bien es algo que no se explica del todo, queda como una manera que tiene de expresarse en su soledad. Así como Tano lo hace rompiendo cosas, Cheo las quema. La verosimilitud de sus actos pirómanos, se respaldarían entonces por la carencia emocional que tiene. Es una manera de rebelión algo silenciosa, que más adelante se lleva a un espacio público como lo es el colegio. Allí, si bien nunca se declara que él comienza el pequeño incendio en el gimnasio, el espectador puede intuir que es una manera de dar a conocer su malestar frente a los hechos ocurridos (el asesinato del comunero mapuche). Acá se encuentra otro elemento importante para la verosimilitud de Cheo: su descendencia mapuche y el hostigamiento que sufre por aquello, lo llevan a tener un conflicto interno a la hora de mostrarse genuinamente.



Es interesante rescatar también – con respecto a las actitudes destructivas de los personajes - que existe una clara relación con la biografía de la realizadora, quien en una

entrevista cuenta que cuando ella era niña sentía que no la dejaban expresarse. Por lo mismo, tenía algunas acciones violentas como – por ejemplo – romper un ventanal con un martillo.<sup>129</sup>

Con respecto al verdadero carácter de Cheo, hay una escena en específico que es clave: cuando su mamá Andrea (interpretada por Francisca Gavilán) decide contarle la verdad sobre su padre y le ofrece ir a verlo a la ciudad. En ese momento, el quinceañero le dice *así estamos bien*, negándose a la invitación y yéndose a acostar tranquilo. Allí uno entiende que nunca le interesó realmente conocer a su papá, su actuar agresivo – clara influencia de Tano – a la hora de confrontar a su progenitora, venía del deseo interno de hacerse respetar y que se le tratara como un igual. Queda claro entonces que no era un acto de rebeldía a términos de pataleta, sino más bien, un acto de hacerse ver ante su círculo como un adulto.

- ***Caracterización: cualidades físicas, socioculturales y psicológicas:***

o Físicas:

Cheo es un adolescente de 15 años, de estatura media. Tiene tez morena, ojos pequeños y oscuros, cejas negras y pronunciadas, su pelo es negro y chascón. Es de rostro redondo, de rasgos poco pronunciados, mejillas regordetas, nariz grande y mentón marcado. Tiene sobrepeso y – a diferencia de Tano – no denota gran agilidad ni resistencia física. Se viste principalmente con poleras algo sobrias sin mayor diseño a la moda, bluejeans gastados y

---

<sup>129</sup> Entrevista a Claudia Huaiquimilla. 14 de noviembre de 2017. Entrevista por Andrés Finat S.

zapatillas. En el colegio, va por lo general con un chaleco, camisa desordenada, pantalón gastado y zapatos que evidencian su caminar por tierra.



- Socioculturales / espacio físico y temporal:

El personaje se instala – desde un principio – en la comuna de San José de la Mariquina, en la región de la Ríos. Si bien no se especifica el año, se intuye que es actual al momento en que fue filmada (2014-2015). El estado sociocultural de Cheo pasa a ser una característica crucial en el personaje, debido a su origen mapuche. El personaje fue criado en una familia que vive bajo las tradiciones de esta etnia originaria, y por lo mismo uno entiende su fuerte lazo con el pueblo mapuche. De allí nace también su sentido de comunidad y también, es la razón por la cual sufre de bullying en el colegio. En este sentido, es interesante la decisión de la cineasta de plantear el hostigamiento y el conflicto mapuche desde una cotidianeidad,

algo que el espectador poco acostumbrado a estas vivencias puede observar, comprender y empatizar. Tal como dice la realizadora “entender el conflicto [mapuche] desde otro lado, desde una *hueá* (sic) humana.”

- Psicológicas:

Cheo se caracteriza por ser un personaje tímido, callado y curioso (en la manera que sigue a Tano y persigue su amistad). Es un tanto inocente, elemento que queda a la vista, cuando cae en el juego de la *marca del indio* que le propone Tano. Es un personaje que prefiere callar antes de decir lo que realmente piensa, lo cual lo lleva a sufrir el hostigamiento de sus compañeros en el colegio por tener origen mapuche. Sobre esto mismo, desde un principio se presenta al personaje como alguien que esconde un secreto: su participación en las manifestaciones, lo cual se hace entrever desde un principio, con la escena de presentación del personaje al mostrarse un moretón que tiene en su abdomen. Al mismo tiempo, queda en evidencia su intención de esconder esta verdad, tapándose antes su propia madre.



## 5. La Amistad

Con respecto a la estructura que toma la película para generar y articular la amistad entre los dos personajes, se pueden encontrar algunas similitudes como diferencias con respecto a *Machuca*. En términos de similitudes, se puede ver que – al igual que la película de Andrés Wood – en *Mala Junta* los personajes se van conociendo de a poco, como tanteando el camino. En tal sentido, existen momentos claves que comparten ambos largometrajes: el primer acercamiento, la decisión de ayudarse entre ellos, un disfrute de la amistad y una etapa de conflicto en la misma.

Por otro lado, existe la diferencia de que la película de Huaiquimilla, es un poco más entrelazada en términos de estructura (no por ello, menos eficiente). Esto, en relación con que *Machuca* presenta los mundos separándolos en segmentos: primero conocemos a Infante, después se conocen, vamos al mundo de Pedro, volvemos al del protagonista para ahondar en su conflicto, ambos mundos se mezclan y después terminan por separarse. *Mala Junta*, en cambio, mezcla los mundos constantemente ya que ambos habitan en el mismo sector. Aún así, la diferencia más grande es el final, en donde en la película ahora analizada se da una visión más positiva y esperanzadora del camino que continuarán ambos protagonistas. Pasaremos a analizar:

### ***1. Primeros acercamientos:***

El primer encuentro que se da entre los dos personajes es cuando Tano está tomando vino en el manzano y aparece Cheo. La escena se trabaja sutilmente, con un grado de comedia que acerca a los personajes al espectador. Así, se antepone dos personajes – aparentemente muy distintos – pero que comparten una soledad muy parecida. Después de unas breves risas, Tano se va. Así, se entregan elementos para que el espectador quede expectante preguntándose cómo podrá evolucionar esa relación.



### ***2. La amistad avanza: comparten intimidad***

Esta es una de los segmentos más interesantes de *Mala Junta*, el segmento en el que los personajes se comienzan a conocer y a transmitirse enseñanzas. Determinaremos que

comienza en el momento que Cheo sigue a Tano al pueblo y entran juntos a una tienda de. Allí queda clara la diferencia entre ambos: el protagonista ve algo que le gusta y se lo roba, mientras que el quinceañero ve un gorro y no hace nada al respecto. Allí, Alejandro toma la decisión de esconder la prenda en la ropa del niño mapuche, incitándolo a robar. Su declaración es clara: si quieres algo, tómalo. Desde entonces, ya existe cierta complicidad entre los dos.



Por otro lado, Cheo le enseña otra cosa a Tano: la realidad en la que están viviendo. Cuando pasan al lado de la fábrica de celulosa, el protagonista se impresiona por la magnitud del edificio; mientras que el chico mapuche le explica que ellos son los culpables de la destrucción del bosque. De a poco, ambos personajes van compartiendo conocimiento y filosofías de vida, pero siempre desde las conversaciones simples y cotidianas. Así, el espectador puede seguir la relación con naturalidad y sin caer en excesos de diálogos.

Ya con estos primeros intercambios, van al manzano y allí fuman marihuana. Es en este espacio de libertad e intimidad, que ambos empiezan a confiar sus historias. Tano le cuenta cuando fue golpeado por su padrastro y Cheo le confiesa que su padre murió hace años. Luego vuelven a casa entre risas seguramente por el efecto de la marihuana o por haber pasado una buena tarde entre ambos. Como si nada hubiera pasado, se reintegran a la comida junto a Javier y Pedro (Ariel Mateluna). Desde ya, el espectador entiende que existe una confianza tácita entre los dos adolescentes.



En este punto, ocurre otro momento relevante para el guion: Tano se da cuenta que a su nuevo amigo lo molestan en el colegio. Si bien lo ayuda, diciéndole a los demás que dejen de molestarlo, no lo acompaña. Se ve un primer indicio de querer ayudar a su amigo, pero no un compromiso completo. De allí, van a la manifestación mapuche, conversan sobre si serán

amigos en Facebook y comparten más entre ellos. La amistad se va afianzando al igual que lo hacía *Machuca* a su propia manera. Importante tener en cuenta que al final de la manifestación, Tano tiene una pelea fuerte con Javier, lo cual lo frustrará de sobremanera.

### ***3. Conflicto: Tano pone a prueba a Cheo – la situación se tensa***

Producto de la frustración que siente Tano por la pelea con su padre, la siguiente vez que se ven en el manzano, el protagonista toma una actitud violenta hacia su amigo. Cansado de que lo traten como un niño y que nadie le diga la verdad, reta a jugar a Cheo a la *marca del indio*, haciendo que este se enoje producto del dolor. Luego de una breve discusión, lo trata de *pendejo culiao* y le revela que su madre le ha estado mintiendo: su padre no está muerto. Momento clave para Cheo, ya que gracias a eso encuentra la valentía para enfrentar a su madre y pelear por encontrar la verdad. Al mismo tiempo que esto ocurre, la directora toma la decisión de tensar la situación social a través de una redada en la casa del chico mapuche, y planos que denotan la destrucción del bosque nativo. El espacio en sí, se comienza a destruir y el público siente la angustia de los personajes.

### ***4. Reflexión: ambos se expresan***

Para este punto, Tano ha logrado calmarse un tanto y tiene un espacio de reflexión. Luego de que un compañero (de los que molestan a Cheo) lo invite a su casa a pasar el rato, él dice que no quiere porque la verdad no le interesa. Allí, el espectador comienza a entender que su

fidelidad está junto a Cheo y que siente algo de culpa por lo que le hizo en su último encuentro.

De vuelta del colegio, encuentran un grupo de comuneros defendiendo un cadáver tirado en la calle: es el de Pedro. Pero Tano centra su atención en Cheo, que está entre los comuneros, defendiendo el cuerpo inerte de su amigo

La película sigue con su tono reflexivo y ambos personajes – claramente adoloridos emocionalmente – logran tener espacios de sinceridad con sus padres. De una manera bella y poética, el dolor que sufren los lleva por una senda de sinceridad hacia sus padres, quienes por primera vez los escuchan sin juzgar. Cheo le dice a Andrea que no le interesa conocer a su papá, mientras que Tano le cuenta lo mucho que le dolió su ausencia durante la infancia al padre. A diferencia de *Machuca*, las relaciones de los niños con sus padres van mejorando a medida que avanzan hacia el final. En este caso, la empatía se genera a través de una mirada esperanzadora más que destructiva y desoladora.



##### *5. Clímax y final: de solitarios a acompañados*

Ya hacia el final del largometraje, a Tano le advierten que vendrá la encargada del Sename a revisar su estado actual, por lo que tiene que mantenerse fuera de conflicto. Sin embargo, el protagonista se encuentra que en el colegio están discriminando a Cheo, lo que termina en una golpiza por parte de estudiantes al quinceañero. Después de un momento de pensarlo, Alejandro (Tano) decide ayudarlo y golpea a los abusadores fuertemente.

Desde entonces, el futuro del joven es incierto. Su padre, enojado con él, llama a su madre para mandarlo a Santiago de vuelta, pero ante la indiferencia esta, se arrepiente: lo invita a quedarse en el sur. La relación padre – hijo comienza a sanar. Ya cuando llega la señora del Sename, se da a entender que la situación es crítica, aunque la película no termina por dar la información de qué pasará finalmente con Tano. Pero sí da una información emocional

mucho más importante, lo último que vemos es a los dos niños al lado del manzano, ahora talado y tirado en el pasto. En silencio, ambos los miran: algo murió allí, pero, en palabras de la directora, “(...) ahora tienen un amigo en quien confiar po’. Yo no son los dos por separados.”<sup>130</sup>



---

<sup>130</sup> Entrevista a Claudia Huaiquimilla. 14 de noviembre de 2017. Entrevista por Andrés Finat S.

## 6. Conexiones con el público: otredad, empatía e identificación

“Me dice el Andi [Andrew Barsgted] que él vivió un poco el viaje del Tano porque me decía *yo también de algún modo fui entrando de a poquito*. Y claro, el espectador va adentrándose a lo mismo y sintiéndose arraigado – igual que Tano – en esto, que es entender el conflicto [mapuche] desde otro lado, desde una *hueá* (sic) humana. No desde la política. Del otro lado, de cómo adaptarte en tu cotidiano, que te huebén en la sala, que tiñe toda vida. (...) Eso era lo importante, de jugar con el espectador, desde esa otredad.”<sup>131</sup>

Así responde Claudia Huaiquimilla cuando se le pregunta sobre el trabajo de *otredad* en su ópera prima. Desde un principio, ella tuvo claro que el personaje de Tano era una puerta de entrada para el espectador hacia un mundo que pocos conocen: el conflicto mapuche desde la cotidianeidad. Y es que mucho se escucha hablar acerca de la discriminación mapuche, pero – como asevera la realizadora – es un tema que se trata siempre desde lo político, sin un acercamiento humano y, por tanto, distante. Por lo mismo, decide salir de la mirada macro que difícilmente conmueve y que el chileno corriente está acostumbrado a recibir a través de los medios de comunicación como noticiarios y diarios, para ir más al detalle y poder mostrarla desde un lado más íntimo y personal.

En el caso de *Mala Junta* es distinto, ya que la directora invita al espectador a ver la realidad de un niño discriminado por su origen étnico. Y es allí donde se genera la identificación y empatía con Cheo: como ya vimos en el marco teórico, la empatía

---

<sup>131</sup> Entrevista a Claudia Huaiquimilla. 14 de noviembre de 2017. Entrevista por Andrés Finat S.

cinematográfica se genera cuando uno logra tener un cierto grado de identificación con el personaje en pantalla. Y al mismo tiempo, tal identificación por empatía se genera a través de la similitud. Es decir, el espectador puede conectar una vivencia que observa en la ficción, con algo que ha visto o vivido en su propia realidad. En ese caso, el público entiende lo que ve, a un niño que sufre de acoso escolar sin mayor argumento que su origen mapuche. Es el bullying, innecesario e injusto que se puede ver en cualquier lado, pero esta vez con un mundo desconocido para quien visiona la película.



Desde esta otredad es que observa Tano, otro personaje con quien uno podría pensar que sería difícil empatizar: un delincuente. En este sentido, también significa un *otro desconocido* para el espectador. Sin embargo, a medida que va avanzando la trama, el público logra entender al protagonista: no es más que un niño violentado desde pequeño. Así, se logra empatizar con Tano a medida que uno entiende sus razones de ser. Sobre ello, la directora de origen mapuche dice que “Sobre todo, la tesis del trabajo de *Mala Junta* es partir de un

personaje que no lo lograi entender, que hace acciones super arrebatadas, y acompañándolo todo un viaje – de a poquito – el espectador va ir entendiéndolo y por tanto empatizando.”<sup>132</sup>

---

<sup>132</sup> Entrevista a Claudia Huaiquimilla. 14 de noviembre de 2017. Entrevista por Andrés Finat S.

## 7. La Puesta en Escena: foco en la percepción de los protagonistas

Quizás la totalidad del trabajo de puesta en escena de *Mala Junta*, se puede resumir fácilmente en la siguiente frase de la directora: “Lo importante eran ellos dos y se trabajó la puesta en escena así, pero también la post producción para percibir la realidad como la está percibiendo el Tano y cómo la está percibiendo también el Cheo.”<sup>133</sup> Desde esta premisa se construye la película, narrando desde la percepción misma de los dos adolescentes, principalmente desde Tano. A partir de esta premisa, comenzamos el análisis.

### I. Punto de vista:

Como ya se adelanta anteriormente, la película está centrada en el punto de vista de Tano y Cheo, principalmente del primero. Sobre ello, Huaiquimilla menciona lo siguiente al referirse a la escena en que descubren el cuerpo sin vida del comunero interpretado por Ariel Mateluna:

“Hay hartas escenas de acciones y uno podría filmarlas [calla y hace gestos, haciendo a ilusión de *muchas maneras*]. ¿Pero con relación a quién? A Tano, y esta escena lo importante es que se da cuenta y mira distinto a Cheo (...) Es la primera vez que mira de manera distinta a Cheo y lo ve en otra posición. Como que se revelan uno al otro. “

---

<sup>133</sup> Entrevista a Claudia Huaiquimilla. 14 de noviembre de 2017. Entrevista por Andrés Finat S.

En tal sentido, la cámara es selectiva en la información que ofrece al espectador, en relación con quien está percibiendo y cómo está percibiendo los hechos. Esto queda claro en la secuencia a la que hace alusión la cineasta. En primer lugar, Tano ve la protección de los comuneros sobre el cadáver de Pedro. Aquí, la directora hace el mismo juego dos veces, primero vemos el rostro de Tano, luego lo que él está viendo (lo que para el personaje es relevante) y luego su reacción frente a ello (ver imágenes a continuación):



Bajo esta lógica, “la máxima que se usa es filmar los pensamientos o a qué le están prestando atención. El Tano, ¿a qué le está prestando atención? y después volver a su mirada; porque mucho de lo que ellos dicen no es lo que realmente piensan.”<sup>134</sup> La propuesta de la directora funciona de manera bastante efectiva, porque el público logra acceder a las reflexiones del personaje, tan solo entendiendo a qué es lo que le pone atención. Otro ejemplo en el que

<sup>134</sup> Entrevista a Claudia Huaiquimilla. 14 de noviembre de 2017. Entrevista por Andrés Finat S.

replica ello es la escena siguiente, cuando van de vuelta en la camioneta Tano no puede dejar de ver al Cheo. Allí uno entiende que está preocupado por él, por primera vez en la película vemos un gesto de preocupación del protagonista hacia otra persona. Así, a través de la puesta en cámara, la psicología del mismo va evolucionando.



Se ha de mencionar también que, a diferencia de *Machuca*, esta ópera prima toma una opción distinta: en la película de Andrés Wood solo percibimos la realidad a través de Gonzalo Infante. En ese sentido, no conocemos los espacios de intimidad de otros personajes. En este caso, en cambio, sí se prestan situaciones para aquello. Claudia Huaiquimilla narra momentos tanto del Cheo en solitario, como del mismo con su familia, e incluso momentos de los padres de ambos adolescentes. Interesante decisión para abarcar un mayor espectro de la realidad interna de la historia.

## II. Fotografía:

Ahora bien, con respecto al trabajo fotográfico, al igual que con *Machuca* lo dividiremos tanto en el trabajo de cámara como de iluminación.

**Cámara:** con respecto a la propuesta de encuadre, la directora es bastante inteligente a la hora de tomar decisiones en relación al nivel de intimidad que busca generar con los personajes.

La directora señala que “Una de las decisiones a tomar, por ejemplo, fue que cuando están los padres o la autoridad; uno hace escenas mucho más distantes y rígidas.”<sup>135</sup> Esto se lleva a tres niveles. Cuando están los adolescentes solos, la escena es grabada con un valor de plano más acotado (primeros planos y planos medios principalmente) y con una mayor proximidad con respecto a la cámara [ver ilustración 1 y 2]. Cuando adolescentes y autoridad (adultos) comparten el encuadre, se hace un poco más distante [ver ilustración 3]. Y ya cuando están los padres solos, la escena se graba completamente alejada, para no generar una proximidad con ellos [ver ilustración 4].

---

<sup>135</sup> Entrevista a Claudia Huaiquimilla. 14 de noviembre de 2017. Entrevista por Andrés Finat S.

**Ilustración 1:**



**Ilustración 2:**



**Ilustración 3:**



**Ilustración 4:**



Además de este recurso, la directora toma otra decisión importante a la hora de darle intimidad a sus personajes en momentos clave. Si bien muchos directores podrían elegir acercarse aún más a los personajes para conocer sus emociones, ella hace lo contrario. Más bien se aleja o esconde un poco la cámara, como si el espectador fuese alguien que espía la intimidad de ellos. Un ejemplo es cuando Tano está hablando con su padre sobre lo mucho que le dolió su abandono [ver ilustración 5].

### **Ilustración 5:**



Ahora bien, esta sensación de quien espía la intimidad de los protagonistas, la hace aún más fuerte a través de la utilización de una cámara en mano que genera un efecto un tanto documental. En cambio, para escenas más frías y distantes, la directora utiliza una cámara fija y como leves paneos.

**Iluminación:** con respecto a la iluminación, *Mala Junta* se adentra en un trabajo más realista, validando cada una de sus luces y utilizando también en gran medida las fuentes de luz naturales. Sin embargo, para los fines de esta tesis, si es importante rescatar la función empática que tiene la iluminación: nuevamente, relacionada a esta postura intimista que mencionamos en el trabajo de cámara.

Para ellos, nos agarraremos fuertemente de dos escenas que explican a la perfección este aspecto, una de Tano y otra de Cheo. Partamos con la del protagonista, la escena de en que pelea con su padre. Sobre ello, Claudia dice tener una conexión muy especial con el momento:

“Entonces al ponerlos en situaciones [a los personajes], me iba poniendo también a mí, entonces iba recordando cómo reaccionaría yo, pero también un poco Tano (...) Entonces obviamente me voy poniendo yo en mis recuerdos. Una de las escenas más fundamentales en ese sentido, es cuando Tano le grita al papá. (...) ¿Qué diría yo y qué dije yo a esa edad?”<sup>136</sup>

Desde ya, se entiende que la directora está contando un momento que conoce desde la memoria emocional, con una carga íntima lo bastante grande validado en la siguiente frase: “Mi viejo escuchó todos los gritos allá en la casa (...) Grabamos la escena, amaneció, vomité

---

<sup>136</sup> Entrevista a Claudia Huaiquimilla. 14 de noviembre de 2017. Entrevista por Andrés Finat S.

de nervios y me fui. Encontré a mi papá y lloramos en un lugar super chico.”<sup>137</sup> ¿Por qué mencionamos todo ello? Más que nada, para darle validez a la decisión que toma Huaiquimilla para grabar lo que – según ella – es su *escena índice*.<sup>138</sup> El momento está tratado en un camino poco transitado, de noche, sin fuentes de luces a los lados y tan solo iluminando a los personajes con los focos del auto encendidos en plena noche [ver secuencia de imágenes a continuación]. Y es que según la cineasta:

“Para mi era importante que estuvieran solos, en medio de la nada. Un poco por esa intimidad que puede dar. (...) Y también el tema de las luces te genera eso, esta intimidad que salen luces del fondo de lo que él quiere decir, pero no sale mucho más. (...) Es la primera vez que padre e hijo se tocan realmente, y verlo en contraluz, era generar esta intimidad de este primer acercamiento torpe del padre.”<sup>139</sup>

---

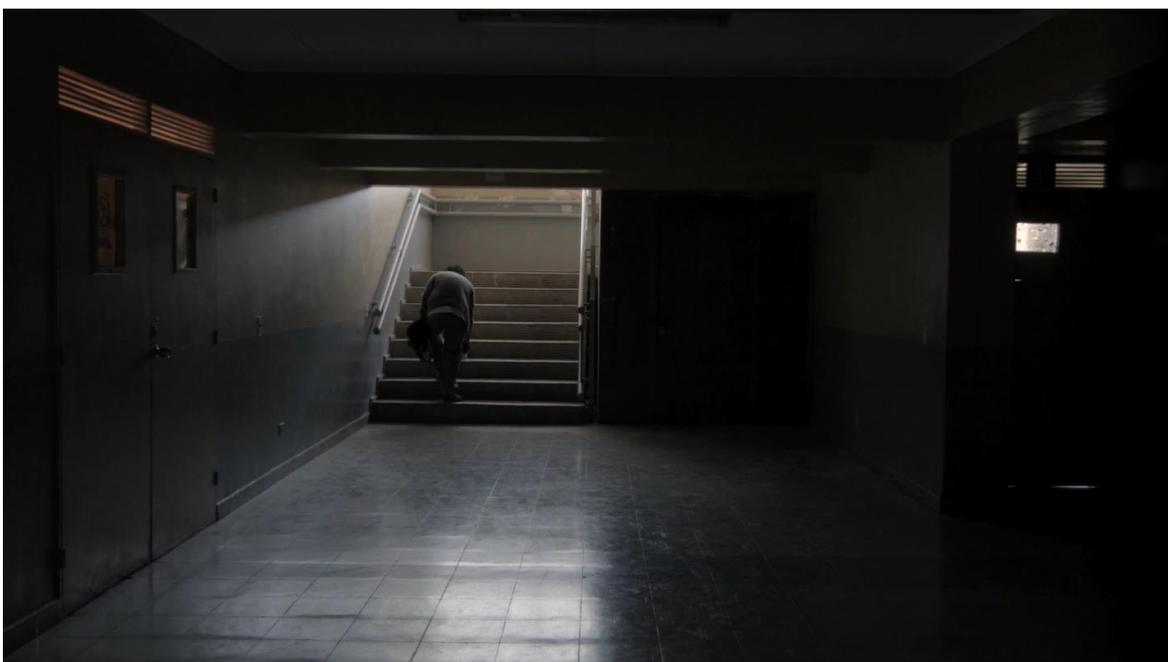
<sup>137</sup> Entrevista a Claudia Huaiquimilla. 14 de noviembre de 2017. Entrevista por Andrés Finat S.

<sup>138</sup> Forma de decir a la escena más importante según un director o directora.

<sup>139</sup> Entrevista a Claudia Huaiquimilla. 14 de noviembre de 2017. Entrevista por Andrés Finat S.



Menos drástico y en relación a Cheo, la directora hace algo similar cuando se le hace bullying en el colegio y él intenta de recoger sus cosas en la escalera.



### **III. Arte:**

Con respecto al arte, este intenta de retratar un estilo más rustico al tratarse una película instalada en el sur de Chile. Sin embargo, lo interesante es el trabajo de locaciones y la manera de retratar la naturaleza, que según la realizadora “los paisajes no eran cualquier paisaje. Van en pos del viaje emocional.”<sup>140</sup>

Con respecto al trabajo de locaciones, un espacio interesante para analizar es el puente en el cual Tano habla por teléfono con su madre. Sobre ello, la cineasta valida su decisión de puesta en escena a través de su experiencia personal de madre – hija y una clara apuesta al sentimiento de soledad:

“A mí me echaron de la casa muy chica, desde los cinco años que yo desesperaba a mi mamá. Entonces me mandaban a vivir con mi tía, después a los ocho con mi abuela, hasta los dieciocho que quedé embarazada y me echaron definitivamente. Entonces yo vivo sola desde muy chica y muy chica también transité en otro lado. Y el tema que era *heavy* que, con mi mamá, aunque nos odiamos igual yo siempre la necesité y la quiero. Entonces también era muy extraño para mí sentir que ella no estuviera preocupada por cómo estaba yo. A mí no me llamaba. (...) Era necesario mostrar esa ausencia materna, la necesidad y el cariño que él sigue teniendo por ella.”<sup>141</sup>

---

<sup>140</sup> Entrevista a Claudia Huaiquimilla. 14 de noviembre de 2017. Entrevista por Andrés Finat S.

<sup>141</sup> Entrevista a Claudia Huaiquimilla. 14 de noviembre de 2017. Entrevista por Andrés Finat S.

Continuando con esa idea, sigue la directora:

“Era fundamental trabajar la figura de la madre, pero sin mostrarla. (...) Ese punto [el puente] lo conozco mucho (...) y por lo general me iba a reflexionar o a pensar *huéas* (sic) ahí (...) Lo que más queríamos transmitir era la soledad.”

Es a partir de estas reflexiones que uno logra entender la potencia de la ausencia de la madre, el diálogo que sostiene por teléfono Tano y el espacio físico en el que habla. Todo allí es una metáfora: el personaje se encuentra en la mitad de un puente desolado, clara referencia a la etapa de transición que está teniendo; y hundido en una soledad abismante. Es más, la imagen de la ilusión – a través de un trabajo de ritmo y profundidad de campo – que el protagonista va en picada hacia abajo, hundiéndose cada vez más en la inmensa soledad que presenta la escena.



Así mismo, otro espacio que aparece de la memoria de la directora es el manzano en el cual se conocen y visitan constantemente Tano y Cheo. La cineasta dice que:

“Eso era lo que yo vivía cuando chica en los veranos, nos arrancábamos todos los primos para allá, al mismo manzano de la película (...) ahí sentíamos esa *huéa* (sic) que en realidad lo que pasara ahí, nadie lo iba a decir.”<sup>142</sup>

Continuando con ello:

“El manzano era buscar transmitir esa sensación de que - estos personajes que están todo el tiempo aparentando – en este espacio son aquellos que son realmente. (...) Hay un espacio de libertad alejado del bullying del colegio, de lo que dice el Sename, de lo que dicen los papás, ahí nada importa. (...) Eso era importante trabajar, la lealtad en la amistad.”<sup>143</sup>

Es por lo mismo, que la imagen del manzano pasa a ser tan fuerte: allí los personajes son libres de hablar lo que quieran, fuera de los prejuicios y la violencia que lo ha acompañado en su pasado.

---

<sup>142</sup> Entrevista a Claudia Huaiquimilla. 14 de noviembre de 2017. Entrevista por Andrés Finat S.

<sup>143</sup> Entrevista a Claudia Huaiquimilla. 14 de noviembre de 2017. Entrevista por Andrés Finat S.



Así mismo, la directora intenta utilizar los paisajes filmados para mostrar a la audiencia el sur que ella conoce desde la experiencia directa: el que están destruyendo las forestales; para así, alejar y desmentir el imaginario del sur bonito *de postal* que se muestran en otros medios. Esto queda demostrado con algunas imágenes:





#### **IV. *Sonido y música:***

Con respecto al trabajo de sonido y musicalización, la película está trabajada con un aspecto realista. Ahora bien, para los fines de esta tesis, es interesante analizar que la construcción sonora está en plena concordancia con la manera en que los personajes perciben la realidad. Claro ejemplo es la ausencia de la madre de Tano: aunque tanto el protagonista como Javier hablan con ella, nunca se escucha su voz. Su inexistencia es total, incluso desde el sonido.

También Claudia hace un especial uso de la música, acompañando algunas secuencias con canciones interpretadas por instrumentos de la cultura mapuche. Paralelamente, es interesante rescatar, que son los mismos músicos de *Machuca* los que trabajaron en la música incidental de esta ópera prima. Es más, en una entrevista la directora cuenta que el trabajo de Andrés Wood, en especial la película recién mencionada, es una clara referencia en su trabajo personal. A modo de dato curioso: “El guion de *Mala Junta* lo escribía escuchando la música de *Machuca*. ”<sup>144</sup>

#### **V. *Dirección de actores:***

*Mala Junta* tiene un trabajo tanto con actores profesionales como no actores. En tal sentido, debe de haber sido muy distinta la manera que utilizó para dirigir a Tano que usada para Cheo. Aún así, lo que más rescataremos – según los límites de esta tesis – es el trabajo

---

<sup>144</sup> Entrevista a Claudia Huaiquimilla. 14 de noviembre de 2017. Entrevista por Andrés Finat S.

de construcción de personaje para Tano. La directora especifica que, si bien el personaje lo construyó ella desde un espacio personal, también dio un espacio al actor para que trabajase sobre él.

Así, Andrew Barsgted creó un personaje al que lo mueve la violencia, pero desde un espacio validado por toda la violencia que él mismo recibió. En tal sentido, Huaiquimilla confiesa haberle confiado al actor su propia historia personal (parte de lo que se narra en esta tesis y seguramente mucho más). Aún así, especifica que la historia de Tano también tenía correlatos con la misma historia del actor, dándole la libertad entonces de agarrarse de esos espacios emocionales.<sup>145</sup>

Destacaremos dos particularidades con respecto al trabajo actoral del actor que encarna al Tano. En primer lugar, su postura es algo digno de analizar: desde un inicio tiene un decaimiento hacia adelante, dejando entrever cansancio, dolencia y estrés. Pero de una forma silenciosa, solo a través de su corporalidad. El personaje, además, tiene un desgano, como si nadie le importase lo suficiente.



---

<sup>145</sup> Entrevista a Claudia Huaiquimilla. 14 de noviembre de 2017. Entrevista por Andrés Finat S.

La segunda particularidad, tiene que ver con cómo se muestra ante cámara y su progresión a medida que avanza la película. Desde un inicio, el personaje se muestra de espaldas, como si no quisiera mostrarse al público: en tal sentido, aporta a la idea de una incapacidad para expresarse, no dejando que lo vean. Incluso en sus momentos de mayor agonía (claro ejemplo la escena en la que habla con su madre en los rieles) no da la cara ante cámara. Ejemplos a continuación:



Sin embargo, a medida que avanza la trama, el personaje comienza a mostrarse más de frente. Esto queda especialmente evidenciado en el momento del clímax. Junto con la

develación de su verdadero carácter, la directora decide mostrar un seguimiento frontal del protagonista caminando decidido a golpear a quienes están abusando de Cheo.



#### **VI. Montaje:**

Con respecto al montaje, la película es más sutil en los cortes en relación a *Machuca*. Esto se da porque en *Mala Junta* los personajes comparten un mismo espacio físico y no hay tanto salto entre distintos mundos. Es más, el trabajo de edición armoniza los cortes a través de la utilización de puentes sonoros.

#### IV. CONCLUSIONES

Luego de un exhaustivo trabajo de análisis sobre ambas películas, nos hemos de preguntar si nuestra hipótesis, propuesto en la introducción, es correcta o no. Habrá que recordarla primero: *la experiencia personal – en relación a sus vivencias – en la historia de vida del director es una herramienta y punto de partida metodológica para la creación y puesta en escena de personaje empáticos eficientes.*

Consideraremos para responder a ella, lo aprendido tanto en *Machuca* como en *Mala Junta*. En ambos casos, la memoria de sus vivencias pasa a ser elementos claves a la hora de la construcción tanto del guion como de la puesta en escena. Andrés Wood, por un lado, destaca constantemente que *hizo la película de memoria*. Él narra desde la nostalgia de una época, tiñendo su creatividad a través de la emoción que le provoca la misma: desde allí decide humedecer la imagen, acercarse con la cámara a los niños, grabar una secuencia que se discute entre lo poético y lo realista cuando Gonzalo Infante entra a la toma de la población. Si bien el director no es – en un sentido literal – su protagonista; sí lo es en sentido metafórico. Y desde allí se afirma para narrar una historia desgarradora, la de un niño que ve cómo la destrucción de la sociedad puede romper sus lazos emocionales más importantes.

En caso de Claudia Huaiquimilla, tenemos la suerte de poder contar con su entrevista, un relato en el que nos cuenta cómo fue su infancia y cómo esta se refleja en la película. La directora nos enseña de la honestidad a la hora de narrar un trauma, incluso aunque se *esconda* tras dos personajes masculinos. Es desde allí, desde el recuerdo doloroso de una

infancia sin espacio para la expresión, que escribe y articula *Mala Junta*. Uno podría preguntarse entonces - en el caso hipotético de si la directora no tuviese el pasado que tiene – ¿cómo se hubiera abordado la escena de la conversación en el puente? ¿Qué sería de la escena en que Tano pelea con su padre en la calle? ¿Existiría esa intimidad en el manzano entre ambos chicos? Da la impresión de que estarían muy alejadas al potencial empático que tiene esta ópera prima.

Bajo estas ideas, se llega a la conclusión que la hipótesis planteada es correcta. La vivencia personal del realizador sirve como una herramienta útil a la hora de aproximarse, tanto a un guion como a una puesta en escena. Se recalca la idea de *herramienta* ya que – como se mencionó en la introducción – en esta investigación se plantea que la experiencia del autor es un elemento metodológico positivo a la hora de generar empatía. Esto no quiere decir que sea una ley inquebrantable a la hora de trabajar una película, es decir, un autor podría eventualmente relatar una historia ajena. Sin embargo, al conocer el tema tratado desde su propia experiencia, el o la cineasta puede tener una mayor aproximación desde la memoria a la hora de construir la historia y la puesta en escena. Y pareciera ser que la clave está en el potencial emocional que tiene la memoria humana para generar y responder a la empatía. Esta pista es otorgada por la misma Claudia Huaquimilla, quien dice “Voy recordando situaciones, claro no son literalmente cosas que yo viví en mi vida lo que pasan en la película, pero sí sentimientos que yo sentí están muy puestos en el guion.”<sup>146</sup> Habrá que tener en cuenta entonces, que usar la propia experiencia a la hora de narrar, no significa

---

<sup>146</sup> Entrevista a Claudia Huaiquimilla. 14 de noviembre de 2017. Entrevista por Andrés Finat S.

escribir la realidad literalmente. Sino saber interpretar las emociones internas en un guion literario y posteriormente en imagen, sonido y movimiento.

Por otro lado, esto tampoco significa que escribir una historia conocida, asegure el éxito. Ambos directores demuestran trabajo, rigurosidad y reflexión. Por un lado, Andrés Wood demuestra un trabajo de investigación enorme para poder retratar la época en que se instala la historia. Y así, Claudia Huaiquimilla admite conocer a sus personajes en su totalidad. Una de sus frases, rememora a lo que seguramente hacen ambos directores:

“Esa máxima yo la tengo siempre: el querer a su personaje y la honorabilidad del personaje. (...) Yo hago una construcción previa que en el guion no sale nada, yo creo que sale menos del 10% de lo que construyo del personaje.”<sup>147</sup>

Así, uno entiende que la construcción compleja y detallada de los personajes, será un punto de partida eficiente para la empatía. Como también – ya habiéndose mencionado anteriormente – el ligarlos a las emociones que el realizador conoce. Ambos trabajos serán un trabajo personal e íntimo del director y no pueden estar alejados de lo que mencionan tanto David Vera Meigs y Vladimir Rivera: la honestidad con uno mismo y el amor por los personajes.

Por lo mismo, propondremos que la única metodología eficiente que se puede proponer para construir personajes empáticos será la siguiente: el realizador habrá de

---

<sup>147</sup> Entrevista a Claudia Huaiquimilla. 14 de noviembre de 2017. Entrevista por Andrés Finat S.

reflexionar de manera bidireccional, hacia el mundo y hacia uno mismo. Pero reflexionar de verdad, detenerse y sustraerse del mundo, encontrar ese espacio. De allí, entender las alegrías, penas, miedos y traumas que le componen. Ver cada uno de estos sentimientos sin negarlos, es decir, sin negarse a sí mismo. Entonces se encontrará la emoción y vendrán dos preguntas: ¿quién es el personaje y cómo percibe la realidad? Solo con ese trabajo, se podrá dar rienda suelta a la creación del mismo. Desde entonces podrá escribir bocetos, biblias de personajes, pintar cuadros o hacer collages; la técnica ya vendrá siendo algo personal. Lo importante – como nos enseñan Andrés Wood y Claudia Huaiquimilla – es honrar a los personajes a través de la honestidad y el amor, haciendo del Cine mismo un acto de entrega, en el cual el personaje es el vínculo entre el realizador y el público. El personaje es entonces un recipiente en el cual los realizadores vierten su experiencia, emociones y memoria; conjugándolos de la mejor manera posible para encantar al espectador. Es allí donde está el potencial empático de la película, obviamente explotado aún más con la utilización de una puesta en escena coherente y correcta según lo que se quiere narrar.

Aun así, quedan algunas interrogantes que nacen de esta tesis: ¿qué significa, en la relación director-personaje ficticio, el amor? ¿Cuáles son las barreras y límites que el realizador debe poner entre la honestidad y la ficción? Y más a detalle, en el caso específico de *Mala Junta*, nace una gran pregunta: ¿es la diferencia de género una limitante a la hora de empatizar con un personaje? Esto, desde la idea de que la directora crea personajes masculinos, que aún así logran empatizar tanto con hombres, como con mujeres. Todas estas preguntas escapan de los límites de la tesis, pero podrían perfeccionar aún más lo que

entendemos por empatía y la relación directa que tiene con el trabajo de creación de personajes.

Para finalizar, queda destacar las obras de ambos directores. En épocas distintas, con contextos de producción abismalmente diferentes, los dos logran generar historia que llegan a las fibras más internas de las personas. Se agradece el trabajo de reconexión con la infancia, la veracidad a la hora de narrar y la genuinidad de sus trabajos. El cine se trata de movimiento y el movimiento no se puede desconectar de la emoción. Habrá que aprender de ellos para, en un futuro, poder contar historias que logren la finalidad última del cine: emocionar.

## V. BIBLIOGRAFÍA

### Libros y Textos:

- Dorsch, Friedrich. Diccionario de psicología. Editado en Barcelona por Editorial Herder. Traducción por Diorki. Décima edición impresa en España en 1982.
- Eisenberg, Nancy y Strayer, Janer. La Empatía y su Desarrollo. Editado en Bilbao, España por editorial Desclée de Brouwer, S.A. Traducción por Iñaki Aizpurua. Edición original impresa en Bilbao, España en 1992.
- Marcel, Martín. El Lenguaje del Cine. Editado en Barcelona por editorial Gedisa S.A. Segunda edición impresa en noviembre de 2008.
- McKee, Robert. El Guion Story: Sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura de guiones. Editado en Barcelo por Alba Editorial. Traducción de Jessica Lockhart. Decimosegunda edición: diciembre de 2005.
- Russo, Eduardo A. Diccionario de Cine. Editado en Buenos Aires por editorial Paidós SAICF y Tatanka S.A. Primera edición impresa en Mayo de 2005.
- Truby, John. Anatomía del Guión: el arte de narrar en 22 pasos. Editado en Barcelona por Alba Editorial. Traducción por Elena Vilallonga Serra. Primero edición: marzo de 2009.
- Vanoye, Francis. Guiones modelo y modelos de guión: argumentos clásicos y modernos en el cine. Editado en Barcelona por Ediciones Paidós Ibérica. Traducción por Antonio López Ruiz. Primera edición en 1996.

### Bibliografía Virtual:

- Bertagia, Carlo Alonso. Noticia *El complejo modelo de financiamiento del cine chileno*. En diario web de La Tercera. Rescatado en octubre de 2017 de <http://www.latercera.com/noticia/el-complejo-modelo-de-financiamiento-del-cine-chileno/>
- Cinechile: Enciclopedia del cine chileno. <http://www.cinechile.cl/>
- Cinechile: Enciclopedia del cine chileno. Artículo *Las 50 Mejores películas chilenas de todos los tiempos*. Rescatado en octubre de 2017 en <http://www.cinechile.cl/crit&estud-510>
- Cohen-Seat G. y Fougeyrollas P. 1967. *La Influencia del Cine y la Televisión*. México: FCE. Citado en Fuenzalida, Valerio. 2012. *Procesos de la Audiencia ante la TV*. Consultado el 20 de noviembre de 2017, del sitio web de Revista Académica de la Federación Larionamericana de la Comunicación Social: [http://dialogosfelafacs.net/wp-content/uploads/2012/12/85\\_Revista\\_Dialogos\\_Proceso\\_de\\_la\\_audiencia\\_ante\\_la\\_TV.pdf](http://dialogosfelafacs.net/wp-content/uploads/2012/12/85_Revista_Dialogos_Proceso_de_la_audiencia_ante_la_TV.pdf)
- Dillon, Alfredo. *Representación de la otredad en el cine argentino contemporáneo*. *Question: Revista especializada en periodismo y comunicación*. Vol. 1, N°49 (enero-marzo 2016). La Plata, Argentina. Consultado en octubre de 2017 en <http://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/2966/2600>

- Figuro, Nicolás. Noticia *Estas son las diez películas chilenas más vistas en la historia del cine*. Rescatado en octubre de 2017 de <http://www.t13.cl/noticia/tendencias/estas-son-las-diez-peliculas-chilenas-mas-vistas-en-la-historia-del-cine>
- Fuenzalida, Valerio. Procesos de la Audiencia ante la TV. Sacado de la Revista Académica de la Federación Lationamericana de Facultades de Comunicación Social. Nombre del sitio web: FELAFACS. Edición N° 85: octubre – diciembre de 2012. Rescatado el 30 de noviembre de 2017 en [http://dialogosfelafacs.net/wp-content/uploads/2012/12/85\\_Revista\\_Dialogos\\_Proceso\\_de\\_la\\_audiencia\\_ante\\_la\\_TV.pdf](http://dialogosfelafacs.net/wp-content/uploads/2012/12/85_Revista_Dialogos_Proceso_de_la_audiencia_ante_la_TV.pdf)
- Margulis, Mario y Urresti, Marcelo. *La Segregación Negada: Cultura y Discriminación Social*. Editado en Buenos Aires, Argentina por editorial Biblos. P. 2. Primera edición. Consultado en octubre de 2017 en <https://iberoblogblog.files.wordpress.com/2016/03/la-segregacic3b3n-negada-mario-margulis-lit-ibero.pdf>
- Ochoa, Patricia y Leiva, Carola. *Resultados del espectáculo cinematográfico en Chile 2013*. Rescatado en octubre de 2017 de [https://chileaudiovisual.cultura.gob.cl/informe2013/assets/08-res\\_espec\\_cine\\_v8.pdf](https://chileaudiovisual.cultura.gob.cl/informe2013/assets/08-res_espec_cine_v8.pdf)
- Ortega, Victor Hugo. Crítica y estudio *El cine chileno y su público: una relación compleja*. Rescatado en octubre de 2017 de <http://www.cinechile.cl/crit&estud-195>
- Real Academia Española. Diccionario de la lengua española (23a edición). Edición actualizada el año 2017.

- Vera Meiggs, David. Artículo *Machuca: los equilibrios de la historia*. <http://www.cinechile.cl/> Rescatado en octubre de 2017 en <http://www.cinechile.cl/crit&estud-4>
- Wood Producciones. Sinopsis, premios y reconocimientos, ficha técnica y ficha artística de *Machuca*. Rescatado en octubre de 2017 en <http://www.awood.cl/esp/trabajos2.php?tipo=41&area=Cine&nombre=Machuca>

### **Bibliografía Fílmica:**

- *Machuca*, 2004. Andrés Wood.
- *Mala Junta*, 2016. Claudia Huaiquimilla.
- Comentarios del director. DVD oficial de *Machuca*, 2004.

### **Entrevistas llevadas a cabo por el tesista:**

- Entrevista a Claudia Huaiquimilla. 14 de noviembre de 2017. Entrevista por Andrés Finat S.
- Entrevista a David Vera-Meiggs. 17 de octubre de, 2017. Entrevista por Andrés Finat S.
- Entrevista a Vladimir Rivera. 17 de octubre de 2017. Entrevista por Andrés Finat S.

**Entrevistas rescatadas de la web:**

- Entrevista a Andrés Wood, noviembre de 2012, Oslo. Entrevista por Cecile Lonn. Consultada en octubre de 2017 en [https://www.youtube.com/watch?v=e5p9c\\_dDXcY](https://www.youtube.com/watch?v=e5p9c_dDXcY)
- Entrevista a Andrés Wood. 21 de mayo de 2001. Entrevista en el marco del Festival de Cine de Edimburgo. Consultada en octubre de 2017 en <http://clasedeespanolblog.blogspot.cl/2011/05/entrevista-con-el-director-andres-wood.html>
- Entrevista a Andrés Wood. 08 de octubre de 2011. Entrevista por Jorge Navarrete. Rescatada en octubre de 2017 de <https://www.youtube.com/watch?v=Ucc1mmKDDpI>
- Entrevista a Andrés Wood. 17 de agosto de 2011. Entrevista por Antonella Estévez. Rescatado en octubre de 2017 de <http://www.cinechile.cl/entrevista-78>

## VI. ANEXOS

### *Entrevista a Vladimir Rivera, por Andrés Finat.*

Guionista y escritor chileno, es autor de la serie de ciencia ficción *Gen Mishima*, como también co-guionista de la aclamada serie televisiva *Zamudio: Perdidos en la Noche*. Se ha desempeñado como escritor en otras series así como *Volver a mí*, *12 días que Estremecieron Chile (parte 1 y 2)*, *Divino Tesoro*, *Vida por Vida*. Trabajo escribiendo el documental *Minero* y el largometraje de ficción *Ventana*. Además dirigió un documental llamado *En la memoria*, obteniendo el premio al mejor corto documental en el Festival de Cine de Viña del Mar, FIDOCS, FEISAL, (Bs. Aires), Museo Malba, (Bs. Aires), Festival internacional Arcos, Festival de Cine de Talca, Aconcagua, entre otros. Es profesor de guion en distintas universidades que imparten Cine y Audiovisual en Santiago de Chile.

*Entrevista: Jueves 17 de octubre de 2017.*

**A: Con respecto a la relación del espectador con los protagonistas de una película, ¿cómo definirías la empatía cinematográfica?**

V: Para mí la empatía tiene que ver primero con dos conceptos. Primero, partiendo un poco de la base de que la empatía surge porque *yo entiendo el personaje que está ahí*. O que, de alguna manera, ese personaje es uno común y corriente, que yo podría ver en

cualquier parte del mundo. Pero que además tiene características distintas a la mía. En el sentido que es capaz de hacer cosas quizás yo no haría. Por lo tanto, bajo esos dos conceptos, bajo la lógica de que es un personaje común y corriente, pues no es un modelo de conducta en general. Sino que podría ser yo, sin ir más lejos, puedo darte el ejemplo breaking bad: es un personaje que es como yo po', es padre de familia. Pero que hace lo que yo no haría... por un problema X, comienza a traficar metanfetaminas, crearlas y traficarlas... ¿Por qué? Porque una película – o una serie – tiene que llevarte a la aventura. Y un personaje que solo se queda como yo, no te lleva a esa aventura: un profesor que tiene cáncer que va a morir y se muere, no es una aventura. ¿Por qué yo debería sentir empatía por eso? Para mí el cine son dos conceptos: es entretenimiento y reflexión. Siento que tienen que ir de la mano. Entretener porque son dos o tres horas frente a la pantalla sentado, o siete temporadas, o siete capítulos... es porque obviamente hay una entretenimiento, hay algo que me va llevando. Y reflexión, porque *aquí uno está aprendiendo cosas, aquí estoy yo entendiendo el mundo a partir de la mirada que ese personaje tiene*. Y por lo menos desde mi experiencia, cuando yo trato de generar personajes empáticos, lo hago así, con esos conceptos.

**A: Esto de poder reconocer al personaje como un personaje que pudiese existir, ¿la empatía se relaciona entonces con la verosimilitud de personaje? ¿Qué sea creíble?**

V: Es que el personaje tiene que ser coherente en sí mismo. Tiene que estar bien construido y para que esté bien construido (...) uno tiene que entender al personaje, de donde viene y para donde va. No es que el personaje te lo diga desde un principio porque eso ya es muy didáctico. Pero sí que uno pueda ir entendiendo y sorprendiendo en ese camino que el

personaje va haciendo. (...) Pasa poco eso de que el personaje deje de ser verosímil. Lo que pasa más en el cine, es que sean personajes estereotipados. Lo que pasa con esos personajes es que uno no se puede identificar. (...) Lamentablemente en este tiempo más de homogenización, esos personajes (los estereotipados) son los más fáciles de construir y que más venden.

**A: Desde el punto de vista del guionista, ¿cuál es el punto de partida para crear la diferencia entre un estereotipo y un personaje que funcione empáticamente por la humanidad que transmite?**

V: Lo primero es conociendo a tu personaje, sabiendo quién es. En Chile se usa un concepto que yo creo que está mal dicho, que es chilenizar a tu personaje. Y no es que tenga que hablar “oye tú, tal por cual, y vo” [refiriéndose a los chilenismos] sino que tú lo asocies a tu propia identidad, a lo local. Porque lo local también puede ser universal. Conociendo bien tu personaje, diseñándole una historia, investigando. Un ejemplo: cuando invaden Francia y rompen la Iglesia. Y el protagonista lo único que quiere hacer es ver la torre de la Iglesia. Hubo cientos de personas a punto de morir, pero él tenía un viaje espiritual. Tiene una historia, un misterio.

**A: ¿En ese sentido, crees que las particularidades pueden generar empatía?**

V: Exactamente, las particularidades. ¿Por qué las películas de George Clooney no son las más vistas? Porque siempre es George Clooney. Y todos decimos *que bacán ser él...*

pero tú no vas a poder ser George Clooney. No hay ningún ápice tuyo o mío que pueda llegar a acercarse a él. Ni si quiera se lo querí' presentar a tu mina porque te la va a levantar. ¿Pero por qué los personajes de Brad Pitt sí po? Los personajes de Brad Pitt en general. Porque varía y porque es un compadre súper común y corriente. En Los Siete Pecados Capitales es un policía medio torpe, medio tono. No es *clever*, no las soluciona todas. Y tiene esposa, y vive en un edificio donde al frente pasa el metro y le mueve toda la habitación, todo el día. Y el tipo es guapo, pero ¿de qué le sirve ser guapo? Es igual que yo po'. Por eso me gusta él. Porque tiene historia, esos personajes generan mucha más empatía. Son personajes que tienen historia, tienen conflictos claros, son atormentados, no son ni buenos ni malos. Son sobrevivientes. Y eso, cinco mil millones de personas en este momento lo están haciendo. Entonces cuando lo ven en la película, claro que se sienten identificados. (...)

**A: Desde tú punto de vista, ¿la empatía se genera cuando el espectador podría acceder a la historia que le están mostrando?**

V: Claro, tiene que ver con la accesibilidad. Pero la gente se confunde porque piensa que una película que es accesible pasa a ser simple. Una película puede ser simple, pero puede ser profunda y compleja también. (...) Por ejemplo Eterno Resplandor, veo en esa simple historia de amor – una historia muy simple, un tipo que se va a borrar los recuerdos porque su novia lo abandonó – veo mucha más profundidad que en mil otras cosas. Entonces la simpleza no tiene por qué ser menos profunda.

**A: ¿Crees que es relevante que un personaje sea empático para que sea exitosa? Entendiendo exitosa, con que la película tenga llegada al público. Es decir, que el público quiera ver la película.**

V: Eso ya es más relativo. Tú puedes diseñar películas que sean empáticas, pero eso no significa que el público vaya a reaccionar. Ellos, sin ser sabios, saben cuándo les estás pasando gato por liebre. Una vez que terminó Breaking Bad, me ha tocado revisar mil historias de un personaje en una situación límite y tienen que meterse a la delincuencia. Pero yo ya vi Breaking Bad po'. (...) No po, yo creo que hay que pensar qué historia querí' contar y qué personaje es el ideal para esa historia. Y cada personaje debe ser distinto, y allí el público tendrá que definir. (...)

**A: Entendiendo la empatía como una búsqueda de que el espectador se preocupe por el protagonista. ¿Crees que el cine chileno se preocupa porque el espectador sienta empatía por el personaje? ¿O el cine chileno descuida al espectador?**

V: Yo creo que lo descuida mucho. Es un cine que se hemos ido construyendo a espaldas del público. Incluso siento que el personaje siempre es el mismo, que no tiene un trabajo de justificación (...) este personaje silencioso, que no habla mucho. Me cuesta empatizar con ese conflicto, porque tampoco logro entenderlo. Claro, pal gringo no, porque todos sus personajes no son así. Para ellos es una "rara avis". Pero para nosotros que ya estamos acostumbrados a este tipo de cine... no po'. (...) Me pasa un poco eso, porque entiendo y siento que nosotros estamos haciendo cine para festivales y para los colegas. Para

que tus colegas te digan *oye me gustó tu película*. No para que el público te diga *oye, me gustó tu película*. Y es peligroso, porque dicen que al cine chileno le va bien, y sí le va bien, pero no gana festivales de clase A. Ganan premios importantes, ahora Los Perros ganó en San Sebastián, pero el día que venga con mejor película en Cannes, en Berlín, en la competencia oficial; o el Oscar a mejor película. Ahí vamos a estar hablando de un cine de verdad exitoso.

**A: Entonces ¿crees que falta preocuparse por el público? ¿Hacer cine para el público?**

V: Sí, pero no entendiendo al público como tonto. (...) Una película que sea simple, que sea entendible, no quiere decir que uno esté tratando a la gente como tonta. Uno tiene que hacer películas que la gente entienda, pero que por sobre todo las sienta. Y la parte emotiva, está fallando en las películas [refiriéndose a las películas chilenas] Un detalle simple, no sé si te has dado cuenta que las películas chilenas, por lo general no tienen clímax. Eso que siempre hemos hablado que el clímax es la parte donde el personaje choca con el otro y *bla bla bla...* si tú llevai eso al terreno sexual. ¿Cuál es el clímax?

**A: El orgasmo.**

V: Básicamente estai haciendo películas sin orgasmo. Puros “coitos interruptus”. (...)

**A: ¿Y crees que el origen de ese problema nace desde la creación del personaje?**

Sí. (...) Creo que está en la emocionalidad. Como que le tenemos miedo a la emoción. Creemos que la emoción es solo hacer llorar, porque tampoco hacemos reír. (...) Como que todos somos medio concertacionistas para crear guiones, no nos casamos con nada. Por eso no tenemos antagonistas potentes... y si es malo [el personaje] va a ser rico, es cuico. Y no es así po'. Como que no nos casamos. Uno ve películas gringas y los personajes son súper amorales po' hueón. Por ejemplo, la otra vez me invitaron para ser jurado en un concurso de cuentos. Y había un cuento que a mí me gustaba hartito y resulta que llegó una chica que era feminista – está bien, es su rollo, lo entiendo – pero *no, que ese cuento no puede ganar, porque a la mujer la tratan mal y no puede ganar, no puede ganar, no puede ganar*. Pero chucha, si el cuento está bueno. Pero resulta que la gente se le fue sumando y al final por votación, el cuento no terminó ganando. Eso es Chile ¿cachai? Bukowski en Chile no hubiese publicado nada. Estaría vetado en las redes sociales. [el entrevistado ríe] ¿Por qué? Porque tenemos una especie de policía interno que nos dice que estos personajes no puede ser tan hijos de puta. Cuando en la realidad somos así. En la realidad, los personajes más encantadores son los personajes más hijos de puta que hay.

**A: ¿Crees que el guionista necesita de su experiencia personal para poder escribir los personajes? Lo hablo como punto de partida para hacer un personaje real, vivo.**

V: Sí y no. Más que tu experiencia, sí es importante que tus personajes tengan cosas tuyas. Tengan tus problemas, tus rollos. Como en Pulp Fiction, cuando habla Vincent Vega

sobre su vida en Holanda, que lo dejó su novia. Ese personaje, de alguna manera, es Tarantino. Él cuando la escribió estaba viviendo en Holanda, terminó con su novia. El personaje viene de él, no es que venga de la nada. Desde ahí, sí tiene experiencias de cada uno. Pero eso no es solo las experiencias que has vivido, sino que también es el cine que has visto, los libros que has leído, lo que has aprendido, las personas que has conocido (...).

**A: ¿Viste *Mala Junta o Machuca*?**

V: *Machuca* sí.

**A: Desde el punto de vista de Machuca. Andrés Wood tiene la particularidad de haber estudiado en el colegio y época que propone en la película. En ese sentido ¿crees que la experiencia del creador tiene importancia?**

V: En ese caso en particular, yo siempre he pensado que Andrés Wood es el cabrito rubio huyendo de la población al final. Seguramente él no lo hizo en la vida real, pero probablemente al diseñar esa escena, lo más probable es que sí: él hubiera arrancado. Por eso yo creo que la película tiene mucha vida (...) Él está hablando de sí todo el rato, está hablando de él mismo. Y eso lo hace una película mucho más profunda. Si no hay que tener miedo al hablar de uno mismo, para nada. Al contrario, yo creo que todo acto creativo tiene que ser un acto de mostrar una parte tuya. De develar tus temores, tus miedos. Tiene que ser una catarsis. Tu no puede hacer una película y salir más traumatado. Tienes que hacer una película y salir más limpio... como escritor o director, lo que sea. Y me da un poco la

impresión que *Mala Junta* es eso mismo, es una película que solo podía hacer ella. Entendiendo que ella es una mapuche más de ciudad. Ella no es de ahí: ella no es el personaje mapuche, sino que es el que viene. Por eso está hablando desde ella. (...) Y a ese tipo de películas tú le podí perdonar fallas técnicas, de iluminación, de cámara; porque la película te está transmitiendo verdad. Yo tenía de profesor a Pedro Chaskel. Él decía que el cine tiene tres verdades. [1] La verdad de la historia que estás contando. [2] La verdad de la película, que tiene que ver cómo la contaste la película. [3] Y la verdad que quieres contar, la que estás transmitiendo. Las dos primeras son las más fáciles de lograr. Pero la tercera verdad, que la película hable de una historia honesta, es lo más difícil de encontrar en el cine. Por eso no hay que tenerle miedo eso (a contar tus miedos), y si te va mal, puta, no importa importa. Si todos los directores son eso... Pasollini, Kubrick, Lynch, ¿Por qué son directores que no tranzan? Porque son cineastas que están mostrándote su mundo. Por eso cuando hablamos de la empatía, yo no saco nada con diseñarte un personaje empático si no estoy contándote una verdad, emociones. Me pasó a mí con Gen Mishima, ¿por qué funcionaba? Más allá que la serie la entendieras o no. Funcionaba porque te estaba transmitiendo verdades, emociones. Creo yo, porque lo sentí yo al escribirlo, me emocionaba, lo pasé mal. Con Zamudio me pasó exactamente lo mismo. Empecé a ver el mundo distinto incluso. Y el espectador lo siente, porque si tú lo estás sintiendo, créeme que el espectador lo va a sentir. Pero si tu no lo estás sintiendo, el espectador no tiene cómo. (...) Para mí la verdad tiene que ver con eso, puedes tener todos los elementos técnicos, pero, ¿qué historia me estás contando? Con ese personaje y no con otro.

***Entrevista a David Vera Meiggs por Andrés Finat.***

“Crítico de Cine. Realizador, documentalista, guionista. Recibe el título de director artística con Mención en Cine en la Escuela de Artes de la Comunicación de la Universidad Católica de Chile. Luego estudia postgrados de historia, crítica y dirección de Cine en Italia, con reconocidos nombres como Pío Baldelli, Michelangelo Antonioni y Guido Aristarco. Ejerce como profesor en la Universidad de Messina y regresa a Chile en 1989. Desde entonces se ha desempeñado como docente y crítico cinematográfico, como – en menor medida – guionista y realizador cinematográfico. Trabajó como crítica de cine en la revista “Wikén” de el diario El Mercurio. Trabaja también como miembro del Consejo del Arte y la Cultura Audiovisual del ministerio de la Cultura de Chile.

*Jueves 17 de octubre de 2017.*

**A: ¿Qué entiende usted como empatía cinematográfica?**

D: Un proceso de identificación con lo que yo estoy viendo en pantalla. Si yo veo en pantalla algo muy espectacular pero que no tiene absolutamente ninguna relación con algún grado de experiencia personal, me resulta distante y por lo tanto, indiferente. El Cine al ser movimiento, es emoción necesariamente. Ahora el grado de emoción y la calidad de esa emoción es lo que podemos entrar a discutir. Pero si el Cine es frío como un témpano, me da la misma. No me simpatiza.

**A: Sobre la identificación. Truby y McKee dicen que para empatizar uno tiene que identificarse, pero no tanto. ¿En qué grado cree usted que la identificación puede generar empatía? ¿Qué tan relevante es?**

D: La empatía no significa confundirse con. Si no, desde el propio yo, observar un tú o un él, que es cercano pero que no es uno. Por lo tanto, a menos que existan procesos de alteración de la personalidad, hipersensibilidades particulares que pueden confundir esos planos, creo que en una actitud que podríamos llamar – entre comillas – entre normal y sana, tal situación no se produce. Ahora, no se produce en un espectador actual y modernamente informado. Un niño puede establecer esas confusiones en sus primeros años. Estoy muy atento observando las reacciones que tiene mi nieto, de 4 años, frente a la pantalla. De la cual es un habilidoso consumidor y es muy interesante que – no es que sea particularmente inteligente el chico – pero él sabe diferenciar eso. Pero sus primeros dibujos no son de cosas que ha observado en la realidad sino de dragones fantásticos que ha visto en las películas. Y eso me llama poderosamente la atención. [David muestra un dibujo de su nieto, en la que se ven bocetos de personas y un dragón grande detrás de ellos].

**A: Siguiendo con el tema de la empatía, ¿qué nivel de relevancia cree que tiene la empatía hacia un personaje en el éxito de una película? En relación a que el espectador logre interesarse con la película y quiera seguir viéndola.**

D: Yo creo que muy alta, siempre y cuando, esa empatía sea directamente proporcional a las intenciones de la película.

**A: O sea, no ser empático por ser empático.**

D: Claro. *¡Quiero ser simpático!* [en tono de burla] Eso, es insoportable. Si no, que eso sea una estrategia para la instalación de un tema, un problema, cuestionamiento, descubrimiento, etcétera. Por lo tanto, creo que es un tema sumamente importante en el cual el Cine chileno tiene amplias zonas de deudas al respecto. Hace muchos años atrás le dije a un buen amigo, que por supuesto después de esto dejó de ser tan buen amigo. Le dije “*tu película está estupenda, extraordinariamente bien hecha, pero tú no amas a tu Johnny*” [refiriéndose a Johnny 100 pesos de Gustavo Graef Merino] Y le molestó, pero sigo sosteniendo que él mostraba una serie de personajes notablemente filmados, con un muy buen guion, pero él había traicionado ese guion por una puesta en cámara que mostraba las bazofias y los defectos de toda esa serie de personajes. A pesar de ello, algún grado de empatía, porque el guion era muy bueno y él es un muy buen cineasta. Me parece muchísimo respeto, pero es distante, es frío. Yo no quise ver la segunda parte, pero me dijeron que no pasaba nada.

**A: ¿Cómo cree usted que se logra de manera efectiva esa empatía – ese cariño hacia el personaje – tanto en el proceso de creación de personaje en el guion como en la toma de decisiones formales?**

Voy a decir algo que quizás sea políticamente incorrecto, no se lleva mucho esta temporada, y lo digo y todos me dicen *oh ya está...* [tono de burla]. Pero es el amor y la

belleza. Yo no haría cine, el poco Cine que hago, sino amara a los espectadores que no conozco. Le quiero presentar algo bello y algo bello no significa algo bonito. No. A veces un dolor que puede ser sublimado por la belleza y este envase de la belleza es la razón primera de toda creación. Entonces, si yo no traiciono la belleza, es posible que mi trabajo tenga vida. Y a mí eso es lo que interesa como operación.

**A: Ese amar al personaje, creo yo, que viene un poco con la experiencia humana del creador. ¿En qué sentido la experiencia del creador – sea guionista, director, realizador – es importante a la hora de crear personajes?**

D: Es que uno no puede cerrar nada si uno no tiene *sangoloteo* vital. Si uno no vive, ¿cómo va a hacer vivir otras cosas? Y cuando digo yo amo a los personajes, amo incluso al villano que es un torturador que se ha solazado degollando niños delante de los ojos horrorizados de sus padres. Tengo que comprender eso también, porque si no es solo un cliché básico, elemental, de *este es el malo*. Yo creo en la teoría psicoanalítica que sostiene Claudio Naranjo. (...) En realidad no hay una sola cosa que yo ponga delante de la cámara que no sea yo. Lo cual no significa que tenga que hablar desde mi propio ombligo, con propio ego, y con mi amigo imaginario que soy yo. No, no se refiere a eso. Se refiere a que ese impregnar la puesta en escena, desde sí mismo, es un acto de oblación. Pero de oblación hacia los otros. Las claves imposibles de descifrar como *porque, estoy para mí fue muy importante ¿cashai?* [en tono de burla], no... a esos pésquenlos y quémenlos en la plaza público por favor. O mándenlo en un camión maderero al sur para que los mapuches lo hagan bolsa. Porque no es eso. Estoy revisando una cantidad de material audiovisual producido dentro de

esta universidad [Universidad de Chile] dentro de un *ámbito experimental y artístico*, y *viera usted jovencito la cantidad de cosas artísticas que hay* [tono de burla]. No las entiende nadie. Y lo que es más patético es que todos hacen exactamente lo mismo. *Es que soy experimental ¿cashai? Entonces dejo aquí la cámara fija 10 minutos.* [tono de burla] Eso todos lo han hecho. Andy Warhol lo hizo en los años 60, dejó ocho horas la cámara y ahí lo están exhibiendo ahora en La Moneda. ¿Te fijas? Paja molida de tonteras, falta de amueblados en el quinto piso, tienen el penthouse sin feng shui, por lo tanto, no circula el aire de la vida, en definitiva. Por lo tanto, en un trabajo de creación solo puede haber acción creativa que es, ni más ni menos, reordenar lo que ya existe. Por lo tanto, uno tiene que amar lo que ya existe. Y vuelvo a insistir, a mí hubo personas que me dañaron mucho en la vida. Me tocó la generación que le tocó sufrir el triple que todas las anteriores y las siguientes. Esperando que con eso se les haya ahorrado a los otros, parte del sufrimiento, y quisiera creer que sirvió para eso. Pero si yo no fuera capaz de superar todo eso, no creo que fuera capaz de crear sobre ello.

**A: ¿Cree que falta honestidad y reflexión con respecto a la experiencia personal a la hora de ponerla en pantalla?**

D: Creo que falta muchísima madurez. Por razón de mi cargo académico estoy constantemente viendo películas juveniles que a los 10 minutos ya estoy... [hace como si se desparramase en la mesa]. Entonces, me resulta fácil eso, porque tengo mucha experiencia acumulada al respecto. Pero cuando salta la liebre, pucha que salta bonito. Entonces eso da para creer que mi trabajo, la docencia, realmente vale la pena. Porque claro, ustedes no tienen

que vivir las atrocidades de las generaciones anteriores. Les tiene que haber tocado un mundo mejor que eso. Pero tienen el deber de observarlo y ser reflexivos, críticos sobre eso, no negándose. Hace un tiempo un alumno de acá me dijo, *pucha que los envidió a ustedes todo lo que ha sufrido, porque yo no tengo tema. Ustedes se quedaron con mi cuota de tema que me correspondía en la vida.* Porque según él no había sufrido nada, entonces yo le dije que se dedicara a hacer spots publicitarios. En una de esas, en la vida le va *requete bien* y me puede dar plata cuando yo esté viejito. Creo que ese arranque de sensibilidad que tuvo ese alumno consigo mismo, eso es valioso. Él no tenía tema. Pero alcanza a darse cuenta. Pero *no, yo tengo que tener tema porque yo soy de izquierda, y me visto estafalario, y no voto, y me lleno de cuanta sustancia encuentro, me estoy por inyectar mayonesa.* [tono de burla]. No po', eso es un reventón. Eso es un puro reventón autorreferencial. No, yo creo que la base de todo está en entender el acto de la creación como un acto de verdad, bondad y de belleza como dijo San Agustín. Y claro, ahí mi formación católica es importante pero no me la he podido borrar. Y no me la pienso borrar y no la reniego.

**A: Entonces para la generación de la empatía, ¿cree usted que es necesario que el creador tenga cierto grado de conocimiento del tema que está tratando? Vivido, por esa persona.**

D: No necesariamente.

**A: Y ¿cómo se equilibra eso entonces? Si uno quisiera narrar una historia ajena.**

D: Toda historia ajena es la historia de uno. Si no, no es capaz de contarla. Uno se la manda al pecho y la hace suya. Eso es lo que uno tiene que hacer con la realidad. No puede ser ajeno a la investigación, al conocimiento, y a la metodología, el hecho de sentir, sufrir y compartir. (...) Buster Keaton reconocía el jamás había terminado de leer un libro, que era un norteamericano ignorante y que todas las cosas que había hecho, lo había hecho por cariño. Y es una salvaguarda para todos los intelectuales. ¿Y cómo pudo ser eso un tipo totalmente inculto e ignorante? Sin embargo, ahí vive el genio. Y es ese genio el que es capaz de explorar más allá del conocimiento teórico o conceptual de la realidad. Y ser capaz de ir más allá del propio conocimiento teórico. (...) Entonces yo creo sí, que un personaje uno debe investigarlo, estudiarlo. (...) Ahora lo complejo, es que esa síntesis entre el conocimiento racional y lo emocional, es difícil de equilibrar, por eso es que toda obra es tirarse hacia el abismo. *Vamos a ver qué pasa*. O lo que decía doña Violeta Parra: *la creación es como el vuelo de un pájaro*. No tiene plan de vuelo, no hay una receta, no puedo poner dos de estos y uno de aquellos. En algunos casos el personaje odioso de la película es más cercano al autor que el protagonista. ¿Por qué? Porque el moralismo puede matar todo eso. *Yo quiero explicarles la moral de la fábula*. Eso no sirve. Y de eso hay mucho en el Cine chileno: gente que quiere explicar su cuento. Pero ¿para qué? Cuéntenos el cuento no más, que el cuento tenga vuelo propio, que no seas tú el que lo está guiando. No me hagas perder tiempo con tu ego.

**A: Con respecto a *Machuca* y *Mala Junta*. ¿Cómo cree usted que ambos directores logran generar la empatía en sus películas? Y ¿Es importante el nivel de relación que tienen con sus historias, entendiendo la historia de vida de cada uno?**

D: Es valiosísima en el sentido de que obviamente, yo voy a ser mejor retratista de aquello que he vivenciado más cercanamente. Yo no me voy a poner a escribir un guion sobre habitantes de Mongolia. De hecho, la identidad tiene que ver con eso. La identidad es sentirse igual a aquellos que se parecen a uno. Con ellos con quienes comparto una cierta experiencia. Lo cual es fundamental en la creación del individuo. Un individuo tiene que tener oportunidad de identificarse y verse reflejado, sentirse identificado, y hacerse más amigo de aquellos que se les parecen. Eso es humano y es biológicamente establecido en todas las conductas de las especies de los mamíferos. El doctor Maturana lo dice. Por lo tanto, yo que pertenezco al género masculino, vivo en tal barrio, tengo tales características somáticas; voy a buscar a mis similares y con ello voy a construir mi propio ser. Tendré alguna cosa original, que le vengo a contar al mundo, pero primero tengo que parecerme a, porque si no no hay construcción posible. Por lo tanto, obviamente uno puede hablar de aquello que está más cercano y, decía Tolstoi: *si yo retrato bien a mi aldea, seré universal*. Mire lo que le pasa a doña Violeta Parra, la cantan en lapones, en Laponia. Y ese es un lugar muy exótico y muy distinto y allí están cantando en lapones *Gracias a la Vida y Volver a los 17*. Y es lo más chilena que hay la señora. Y uno la veía, me acuerdo la experiencia de niño, y era lo más parecido a la lavandera de la casa, no tenía nada de sofisticada ni glamurosa, daba un poco de susto. Era media animalesca. Y ahí es donde yo creo que, a Andrés Wood, no logra llegar al nivel del retrato que su sujeto merece. Porque le queda como poncho. Porque él estaba en el Saint George. (...) Claro que siempre hay un elemento determinante en la cercanía y en el conocimiento empírico que se puede tener con respecto a un tipo de relato. No por eso uno no lo va a poder hacer. Una de mis sorpresas más grandes en mi vida profesional fue cuando

uno de mis ex alumnos me pidió ayuda para escribir un guion de karatekas. Entonces salimos a buscar karatekas. Fuimos a Patronato y observando la realidad salió *Kiltro*. Y funcionó, les funcionó a los coreanos. Incluso en Corea tuvo más éxito que acá en Chile y yo jamás he estado en Corea. Pero sí tenía un instrumental con el cual acercarme. (...) La protagonista de esa película es yugoslava, y en la pantalla queda como coreana perfecta. Ella nunca había actuado y yo la preparé para la actuación: la hice ver la caminata coreana. Y en Corea, pasó por coreana. Eso algo está diciendo ¿o no? (...) Hay una verdad que es imaginaria, que es la que en definitiva se termina imponiendo por sobre la verdad verdadera. El Cine son puras mentiras, aunque parezcan verdad. Pero esas mentiras son las que permiten encontrar la verdad. (...) En el fondo necesitamos mentir para que aflore la verdad. La verdad a la cual podemos tener acceso. (...) La verdad se oculta, busca los recovecos, porque no soporta la luz pura de la razón. Es por eso que necesitamos todos estos mecanismos, transformaciones, envoltorios. La verdad verdadera es inverosímil, inabarcable. Por eso tenemos que contar cuentos que contengan estos misterios.

**A: Eso de los misterios, me recuerda un poco al *verdadero carácter* que se esconde detrás de los personajes.**

D: Claro, uno como autor ni si quiera debiese ser capaz de tenerlo tan claro. Y si uno se asoma demasiado y empieza a explicárselo al actor, ahí lo mata al personaje. El personaje debe tener contradicciones. Una vez escuché que había que trabajar por afirmar una determinada verdad, que es la verdad que el personaje va a tratar de transmitirle al otro

personaje, pero al momento de actuarlo, tiene que intentar de negarla. Allí se crea la contradicción, una tercera verdad.

**A: Pasando a otro tema, ¿cómo definiría usted la identificación espectral?**

D: Son las estrategias que uno hace desde la puesta en cámara hasta la puesta en escena – que no son la misma cosa – para facilitar las vinculaciones posibles entre las acciones objetivas del personaje y las reacciones subjetivas del espectador.

**A: Y ¿cómo cree que se produce esa identificación espectral? ¿Cuáles son los aspectos técnicos que la producen?**

D: Yo diría que no hay tal aspecto técnico, no hay una solución técnica para producir eso. Tiene que ver con lo que dijimos al principio. (...) Acabo de terminar de la primera temporada de *The Crown*. Y ¿qué tiene que ver uno con la reina Isabel de Inglaterra? Que es la excepcionalidad de las excepciones. Bueno, un buen guionista transforma a la reina Isabel en una chica insegura que necesita abrirse paso para poder cumplir con el deber que todos esperan de ella. Y uno se empieza a sentir profundamente conmovida con las dificultades que tienen esta chica hiper privilegiada, pero que es un ser humano también y que tiene que estar en constante representación de encarnar a todos su pueblo e imperio. Uno siente la emoción de vivir con ese peso, que es una cuestión puramente teórica para todos los demás.

**A: Entonces, ¿esa identificación vendría siendo una manera de acercar al espectador – en la manera en cómo estamos grabando – para hacerlo accesible a la realidad del espectador?**

D: Claro, pasa que la realidad del espectador para nosotros también es desconocida. Y, de hecho, podemos utilizar todas las estrategias y al espectador no le pasa nada. ¿Por qué? Porque nuestro relato está alejado del espacio y tiempo. Una gran teórica y estudiosa norteamericana decía que en la obra de un creador hay siempre un desfase hacia la base. O está desplazado hacia adelante en el tiempo o hacia atrás. Pero no puede tener una total consonancia con el tiempo que le toca vivir. Y ahí está la madre del cordero. (...) Y usaba como ejemplo de ello a Nicanor Parra. Ella fue la traductora de Nicanor Parra en Estados Unidos. Decía que Nicanor Parra era un desfasado del tiempo porque estaba con las raíces en un pasado pretérito mestizo radical campesino. Y que eso lo hacía ser un vanguardista que era capaz ver la cultura occidental desde esas raíces, y por lo tanto ser el agente número uno de la posmodernidad. (...) Él como una especie de alter ego, creó un niño con anteojos redondos, que tiene una lechuza y una varita mágica. [silencio] Se está tratando de descubrir si la Rowling fue alumna de Nicanor Parra, cuando él fue profesor en Cambridge. ¡Imagínate! Harry Potter es chileno. Por eso le cae simpático a uno. Como Condorito, tratar de convencer a los peruanos de que es chileno es lo más difícil del mundo. ¡Porque para ellos es increíblemente peruano! Pero para uno, es lo más chileno que hay. Ahí están esas empatías insospechadas. (...)

**A: Con respecto a la otredad....**

D: [Interrumpiendo] La otredad, otra... hay una frase que comienza diciendo *los animales fueron nuestro primer espejo*, necesitamos de otro para conocerlos a nosotros mismos. Pero ese otro debe ser distinto y similar, al mismo tiempo. Y yo en él veo representadas mis propias acciones. Y esas acciones reflejadas me dictan, a la larga, una ética de mi propio comportamiento. Y eso nosotros lo aprendimos de los animales como especie. Y la mejor demostración de eso es la cueca. Es un baile de pájaros ¿Me entiende? Yo nunca lo habría creído si no me lo dice don Hernán Núñez, maestro de la cueca brava, entonces me junté con mi maestra folclorista en la plaza de armas y le dije *don Hernán me acaba de decir esta cuestión tan rara*. Entonces me dijo *no, no es raro, ¿qué es lo que tienes a tus pies?*. Entonces me doy vuelta y hay dos palomas, que se daban vueltas y yo las miro y dijo *¡No!* [con voz de impresión]. ¿Verdad que es inverosímil? Pero es verídico.

**A: Entonces, en ese sentido, para lograr la empatía con el espectador ¿es necesario que el espectador asuma al personaje como un otro diferente a sí mismo? ¿O más bien un igual? ¿O existe un punto medio? Estoy entendiendo, según toda esta conversación, que existe un punto medio, en el que yo empatizo al identificarme con ciertos aspectos, pero no al ser igual a ese personaje.**

D: Claro, yo no puedo ser igual a Brad Pitt pero me encanta ver a Brad Pitt en las aventuras en que hace así [hace un gesto con la mano] y las palomas caen en bandada. ¿No? Por eso, la gente bella, no bella en el sentido bonita sino interesante, triunfa en el Cine. (...) Tiene que haber una sublimación de lo real para que me resulte interesante en pantalla.

Porque si voy a ver a un mono cagando en pantalla, yo me voy a sentir ligeramente incómodo. Porque no es lo que yo necesito ver como reflejo de mí. Ahora si es igual a mí, digo *pucha el tipo común y corriente*. Que fue el error que cometió un cineasta en la dictadura al hacer una película cuyo eslogan decía *este tipo es igual a todos*, o algo así. Entonces ¿para qué voy a ir a ver una película? O dos señores que escuché conversar a la salida del Hoyts de La Reina: *¡Ay mijito, si hubiera sabido que la película era así, me quedaba a ver el noticiario!* [ríe].

**A: Entonces, reflexionando, ahí funciona super bien la otredad en *Mala Junta*. Porque yo nunca he vivido en una comunidad mapuche, pero me emociona profundamente con este Tano y este Cheo que están allá.**

D: [interrumpiendo] Es porque tengo ese vehículo que me permite transitar desde mí hasta el otro, que es lo que vive el personaje. El personaje también se va a enfrentar a otro, que es muy otro, con el cual logra establecer el vínculo que nosotros – como espectador – no lo podemos establecer desde la razón, sino desde la emoción.

**A: ¿Y ese vínculo se genera en la imagen o en las acciones de los personajes?**

D: Es que no están separadas una de las otras. Las acciones son la imagen.

**A: Perdón, replanteo la pregunta. Con imágenes me refiero a la puesta en cámara.**

D: Es que eso es producto de las acciones.

**A: Es que justo estaba pensando en la escena inicial de *Mala Junta*. El Tano [protagonista] entra a robar a una bomba de bencina y roba varias cosas. Yo, nunca he tenido que hacer eso. Sin embargo, el protagonista aprovecha de robar dulces y eso me acerca. Empatizo.**

D: Exacto. Y si es torpe, más todavía. Porque tenemos una cierta simpatía con los torpes. No tengo idea por qué será eso. Pero he visto cien veces al ladrón que tira una piedra al local, que va a robar. Y el cristal tiene malla de resistencia, y rebota la piedra y le llega al tipo que iba a robar y lo aturde. [ríe] A uno se le olvida que es un ladrón, reprochable desde el punto de vista moral, porque es torpe.

**A: Pasa a ser humano.**

D: Claro

**¿Son esas cualidades tan universalmente humanas que se le otorgan al personaje, lo que nos acercan a ellos?**

D: Es el amor.