



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Facultad de Ciencias Políticas y Sociales

La Creación Cinematográfica

Tesis para obtener el grado de Maestría en Comunicación

Presenta:

Stephanie Brewster Ramírez

Tutora en México **UNAM, FCPYS:** Dra. Ana Goutman Bender
Co-Tutora en Alemania **Freie Universität:** Dra. Ingrid Kummels
México D.F, Mayo del 2013



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Agradecimientos



Esta investigación significa para mí una experiencia de trabajo, aprendizaje y paciencia con relación a un propósito personal y profesional que tiene que ver con la exploración del origen de la creación cinematográfica, con la realización en cine y con lo que transmite la imagen al espectador en términos culturales, sociales, estéticos, afectivos y simbólicos. Esta experiencia se realizó de una parte, gracias al apoyo institucional de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales (FCPyS) de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), donde cursé la Maestría en Comunicación y al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, CONACYT, quienes en mi calidad de becaria de posgrado hicieron posible el intercambio académico en la Universidad Libre de Berlín (Freie Universität), en el Instituto de Estudios Latinoamericanos (LAI), en Alemania. Agradezco esta oportunidad también al Colegio Internacional de Graduados (CIG), a la Dra. Ingrid Simson, a la Dra. Marianne Braig y al Dr. Carlos Alba.

De otra parte, el desarrollo y conclusión de éste trabajo fue posible gracias al apoyo y estímulo académico e intelectual de mi directora de Tesis: la Dra. Ana Goutman, quien hizo posible un proyecto como el que presento aportando con rigor valiosas y estimulantes ideas. Agradezco el apoyo de mi co-tutora en Berlín la Dra. Ingrid Kummels, a mi lectora la Dra. Blanca Solares por hacerme reflexionar constantemente y a mis sinodales: Beatriz Novaro sensible guionista, al Dr. Ricardo Pérez Montfort por sus valiosas observaciones y al Dr. Ignacio Pérez Barragán por las interesantes discusiones sobre el tema del cine. Todos ellos contribuyeron con reflexiones y críticas constructivas para mejorar la calidad de éste trabajo. Agradezco también a los realizadores Carlos Reygadas, Lucía Gajá y Andres Veiel quienes aportaron y compartieron sensibles y francos testimonios de sus experiencias en el proceso de creación cinematográfica; al Dr. Gilberto Jiménez y a la Dra. Nora Rabotnikof mi gratitud y afecto por su confianza y solidaridad.

Por último, un profundo y amoroso agradecimiento a mis amigos y familiares entrañables que apoyaron y confiaron con cariño, talento, paciencia y solidaridad en que esta investigación llegaría a concretarse. Entre ellos, Lucía Álvarez, Lidia Pico, Alberto Aziz, Guillermo Zermeño, Pilar Vallés, María Ana Portal, Montserrat Algarabel, María José Muñoz, Gabriela Palacios, León Felipe Téllez, Lucero Rugama y Olaya Vásquez. De igual forma, a mi papá, a mi mamá, a Germán, a mis hermanos Claudia y Alexander y a Memita.

Índice:

Introducción	8
--------------------	---

Capítulo I

El problema de la realidad.....	11
El problema de la imagen.....	12
Cine hoy.....	14

Capítulo II

El origen de la creación durante los movimientos de cine	
Vittorio De Sica.....	19
Neorrealismo Italiano.....	20
El Origen de la idea de <i>Umberto D</i> (Italia, 1952).....	21
François Truffaut.....	23
Nouvelle Vague.....	23
El Origen de la idea de <i>Los 400 golpes</i> (Francia, 1959).....	25
América Latina:	
Glauber Rocha.....	26
El Cinema nôvo.....	27
El origen de la idea <i>Antonio Das Mortes</i> (Brasil, 1969)	29

Capítulo III**El proceso de creación en cine, la metamorfosis de una idea a un guión y la realización de una película.**

Etapas para hacer una película.....	31
Agentes involucrados en el proceso de realización.....	32

¿Qué o quien es un cineasta?34

Charlie Chaplin.....36

El origen de una idea: *El Chico (The Kid,1921)*.....38

Krzysztof Kielsowski39

El origen de una idea: *El Decálogo (Polonia, 1988)*.....40

El origen de Decálogo I: amarás a Dios sobre todas las cosas.....42

Del guión a la realización.....43

Azul (1993).....45

El Origen de la idea: *Azul*47

El Sonido y la música.....48

Del guión a la realización.....49

La Cinematografía.....49

¿Qué es una idea en cine?.....52

El Guión.....54

El Storyboard.....55

Alfred Hitchcock: un ejemplo de puesta en escena.....56

Capítulo IV

Ejemplos y reflexión del desarrollo de la realización en documental y ficción dirigidos por la maestrante:

El Suéter (Cortometraje filmado en 16mm, 1min, México D.F.)

No se culpe a Nadie, cuento de Julio Cortázar60

El origen de la idea.....64

Guión literario.....65

Guión técnico.....66

Del guión a la realización.....68

Un Regalo Para María (Cortometraje filmado en 16mm, 2min, México D.F.)

El origen de la idea.....69

Guión literario.....70

Guión Técnico.....71

Casting/Personajes.....73

Del guión a la realización.....74

“De Noche” Nighttime (cortometraje filmado en 5D, 2 min, Berlín)

El origen de la idea.....75

Guión literario.....77

Del guión a la realización.....77

Guión técnico.....78

Storyboard.....82

Casting/Personajes.....90

Crónica de una filmación:

Día 1.....96

Día 2.....99

Día 3.....101

Día 4.....102

Día 5.....104

El sonido y la música.....105

El pasajero ideal: Un guión de cortometraje situado en la Ciudad de México

Guión107

El origen de al idea.....112

Cotización *El pasajero ideal*.....114

Películas Documentales116

Las delicias de la edad (Documental, filmado en HD, 19min, París)

El origen de la idea.....117

La realización.....118

Capítulo V

¿Qué dicen algunos cineastas del cine?

Entrevista con Lucía Gajá..... 120

Entrevista con Carlos Reygadas.....133

Entrevista con Andres Veiel.....140

Conclusión.....153

Glosario de términos cinematográficos.....159

Glosario de conceptos.....163

Bibliografía.....167

Es necesario que una imagen se transforme al contacto de otras imágenes como un color al contacto de otros colores. Un azul no es el mismo azul al lado de un verde, de un amarillo, de un rojo. No hay arte sin transformación.

Robert Bresson



*Fotograma de la Película **The Night of the Hunter** de Charles Laughton. (E.U, 1956)*



*Les émotions extraordinaires produisent les œuvres sublimes*¹

Gustave Flaubert, *L'éducation sentimentale*

Introducción

El propósito de esta investigación consiste en demostrar que la lógica interna del proceso de creación en el caso de la realización cinematográfica parte siempre del mismo procedimiento: una idea, una línea argumental² o un guión, la puesta en escena o realización y la culminación en una película (o en su caso un documental). Esto es independientemente del contexto social, el presupuesto y el equipo. El contenido puede ser diferente, la manera de proceder será siempre la misma.

Tomaré como punto central el proceso de creación, con la intención de reflexionar también sobre los pasos que se llevan a cabo para la realización cinematográfica.

Los ejemplos aquí presentados así como los testimonios de los realizadores, tienen como objetivo ahondar en una de las preguntas que originaron esta investigación:

¿En qué consiste la creación de una película?

No pretendo abarcar todas las maneras de hacer cine, ni encontrar una definición de cine que sea universal. Tampoco trabajaré el tema del cine como industria cultural, como emblema de la cultura de masas capitalista y la crítica que se le hace al potencial que tiene de alienación y mercantilización³. Considero fundamental no perder el sentido crítico ante el tema del cine y los fines con los que se utiliza, pues el

¹ Las grandes emociones crean obras sublimes.

² La línea argumental o storyline es la estructura de la historia en no más de 5 renglones. Tradicionalmente se toman en cuenta cuatro elementos: el principio, el primer plot point, el segundo plot point y el final.

³ Cfr. Horkheimer Max, Adorno W. Theodor, *Dialéctica de la ilustración*, Madrid: Trota 2009 pp166

cine es también industria, cultura y arte. Sin embargo el tema que aquí interesa es el de la construcción de una película y con los ejemplos que muestro en esta investigación, invito a reflexionar sobre el arte cinematográfico, teniendo en cuenta que el cine ocupa un papel fundamental en nuestra sociedad, en la cultura y en el imaginario. De allí el interés y la importancia de saber cómo se logra hacer una película. La disciplina desde la cual abordaré el tema de la creación, es la filosofía. Haré una reflexión filosófica sobre el cine y sobre la comunicación.

Esta investigación se divide en cinco partes:

I. En la primera parte abordo de manera general la aparición del cine como espacio de creación y hago una breve reflexión sobre la imagen cinematográfica basándome en *La actualidad de lo Bello* del filósofo alemán Hans-George Gadamer y *¿Qué es el cine?* del teórico francés de André Bazin.

II. Posteriormente abordo el origen de la creación de tres películas, durante los movimientos de cine, en el caso de tres realizadores: el italiano Vittorio De Sica y el neorrealismo italiano; el francés François Truffaut y la Nouvelle Vague; y el brasileño Glauber Rocha y el Cinema Nôvo.

III. Después desarrollo el origen de una idea en cine con ejemplos del realizador inglés Charlie Chaplin y del realizador polaco Krzysztof Kieslowski.

IV. Posteriormente presento ejemplos de mi experiencia como realizadora en los cortometrajes de ficción *El Suéter*, *Un cuarto para María*, *Nighttime* y en el documental sobre el amor en la tercera edad: *Las delicias de la edad*.

Adjunto como ejemplo el guión para cortometraje de ficción titulado *El pasajero ideal*, el origen de la idea y el presupuesto para realizarlo.

V. Finalmente incluyo un resumen comentado de tres entrevistas que realicé con tres realizadores sobre el proceso de creación en sus películas:

- 1.) El director mexicano Carlos Reygadas para quien el cine está más cercano a la música que al teatro o a la literatura, afirma que en el origen de una idea para una película siempre parte de una idea personal y abstracta y todo lo demás se construye alrededor de esto.

- 2.) El documentalista y realizador alemán Andres Veiel para quien el cine es una posibilidad de entender el mundo, de hacer preguntas, de descubrir algo en la experiencia del arte e ir más allá de la experiencia de todos los días. Para el origen de una idea en un documental, el realizador alemán siempre tiene un punto de partida claro y considera el proceso de creación como un viaje abierto.

- y

- 3.) La documentalista mexicana Lucía Gajá para quien el cine puede ser pensado como una herramienta de posibilidad de cambio y una forma de exponer ciertas situaciones y problemas que a la gente le importan.

El tema no se agota con esta investigación, estoy segura que quedan líneas abiertas que podré completar.

Al final de este proyecto incluyo un glosario de términos cinematográficos y un glosario de términos que utilizo a lo largo de esta investigación. En el último caso, lo hago con la intención de no generalizar estos conceptos, ni de usarlos de forma arbitraria, sino tomarlos como puntos de partida para referir mi reflexión.

Capítulo I

El problema de la realidad

La aparición del cine tuvo una motivación científica: captar la realidad en movimiento. La primera proyección cinematográfica, (*La llegada del tren*⁴, 1895) introdujo a los espectadores, mediante la sensación de movimiento, al principio cinematográfico de impresión de realidad del movimiento del tren. Esta reacción no fue la de una observación en la cual mediara el método científico, sino que el cinematógrafo hizo que la presencia del tren fuera tan real que la gente salió corriendo de la sala: dicha experiencia del tren no se tendría con el tren mismo. Esto muestra que en el cine la realidad se experimenta de distintas maneras, se trata de un acontecimiento que aumenta las posibilidades de percibir esta, porque lo que ocurre cuando vemos cine incluye elementos que, en el caso del ejemplo de *La llegada del tren*, no tiene el tren mismo.

Una de las cuestiones más innovadoras del cinematógrafo fue la posibilidad de transformar la percepción incrementando las posibilidades de experimentar la realidad fuera de lo real. Con *La llegada del tren*⁵ el cine posibilitó una nueva forma de crear a través de la imagen en movimiento.⁶

Este proceso llevó después de esta primera toma documental, a probar con la ficción: *El viaje a la luna*⁷ (1902) de George Méliès⁸.

⁴ En 1894 los hermanos Louis y Auguste Lumière empezaron a mostrar su nuevo invento, el cinematógrafo, en foros científicos. En la toma de *La llegada de un tren* se pueden encontrar algunas de las posibilidades expresivas básicas del cine, al establecer analogías entre diversos momentos de acción y recursos que se definieron posteriormente.

⁵ http://www.youtube.com/watch?v=tz_I8JDYXmc

⁶ Originado del griego κινή (*kiné*), que significa movimiento y γραφός (*grafós*) que significa imagen, el término cinematografía fue un neologismo creado a finales del siglo XIX.

⁷ <http://www.youtube.com/watch?v=oYRemE9Oeso>

⁸ París, 1861-1938. Méliès fue director de teatro, dibujante, reportero, ilusionista y realizó aproximadamente 500 películas.

Pensemos en estas dos primeras películas cada una en su género: los espectadores que salieron del cine impresionados por la locomotora que parecía aproximarse a ellos para salir de la pantalla, frente a las exclamaciones de los espectadores al ver *El viaje a la Luna*, en la cual el mago Méliès creó la ilusión de desaparecer a un extraterrestre con el golpe de un bastón⁹.

Lo fantástico en el cine está ligado al enorme parecido con lo que vivimos, sentimos y percibimos fuera del cine: al realismo de la imagen. Es la imagen quien nos impone la presencia de lo inverosímil, quien la introduce en un universo de cosas visibles¹⁰ y la hace verosímil.

El problema de la imagen

Quisiera proponer la concepción de Hans-George Gadamer para la imagen cinematográfica. En *La actualidad de lo bello*, Gadamer parte de la pintura y el teatro, si el cine es también una obra de arte, puede responder también a una ontología de la obra de arte.

Para el filósofo alemán la obra de arte es obra porque es un constructo que tiene sentido en sí mismo y por lo tanto se representa a sí mismo. Desde este punto de vista no habría que entender a la imagen cinematográfica como una figura, como la expresión de un concepto o una idea, sino como un acontecimiento en el cual convergen una serie de eventos en el tiempo que posibilitan la interpretación y el sentido, (sentido que ocurre en nosotros).

⁹ Recordemos que Méliès fue precursor en la utilización del truco de sustitución de elementos en una misma imagen.

¹⁰ Bazín, André *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp 1966 pp28

Si el cine toma a la realidad como su punto de partida o se inspira en ella, esto no significa o implica una imitación de esta. El sentido (del ser) de la obra cinematográfica es la imagen, y al igual que la experiencia en el tiempo, la imagen es sentida, percibida, vivida y experimentada de manera distinta a la realidad. La representación tiene un lazo esencial con el ser de lo representado y es imagen en tanto que su modo de representar le pertenece al ser de la imagen original. Es entonces a través de la representación que ésta adquiere presencia, ya que viene al ser, algo de la imagen original que sin esta imagen no tendría presencia (como en el caso del ejemplo de *La llegada del tren*). Por ello, es tan original como la original, y cada representación será un proceso óptico¹¹ el cual propiciará que se construya el rango óptico de lo representado. Por eso la representación supone un incremento de ser.¹²

El contenido propio de la imagen se determina ontológicamente como emanación de la imagen original [...] está en la esencia de la emanación el que lo emanado sea un exceso.¹³ Es en este sentido en el que representar (*representatio*) implica siempre hacer que algo esté presente. ¿Qué es lo que se hace presente? Es el ser mismo y la imagen, en éste caso, puede entenderse como la manifestación del ser en el tiempo¹⁴. Así en el caso de la imagen cinematográfica, como construcción de imágenes en movimiento, no copia lo observado, lo narrado, sino que implica hacer presente en cada momento lo original de lo que se muestra y es por ello que la imagen no se reduce a un contenido de consciencia¹⁵, sino que se refiere a una pertinencia óptica en

¹¹ Lo que tiene ser o existe. Se distingue de ontológico, que se refiere al conocimiento del ser, a su esencia o a su naturaleza.

¹²Cfr. Gadamer, Hans-George, *La actualidad de lo bello*, Tr. Antonio Gómez Ramos, Barcelona, Paidós, 2002. pp91

¹³Gadamer, Hans-Georg. *Verdad y método*. Tr. Ana Agud Aparicio y Rafael de Agapito Sígueme. Salamanca, 1997. p. 189

¹⁴ La imagen es concebida aquí como un constructo de lo que sucede en el tiempo como evento.

¹⁵ Gadamer critica la estética de la conciencia según la cual el sujeto que se presenta ante la obra de arte recibe de la conciencia un sentimiento. Piensa por el contrario, que al oponer la conciencia estética al objeto no se hace justicia a la verdadera situación de la obra, de aquí que utilice los conceptos de *juego, símbolo, imagen y fiesta* en el arte, y conciba estos conceptos no como comportamientos, ni

el tiempo del ser de la imagen original que la hace ser tan originaria y propia de sí misma que pertenece y es independiente en sí misma.

Cine hoy

Detrás de cámaras, el cine lleva consigo una serie de etapas que van desde el origen de una idea, la escritura de un guión y todos los actores sociales involucrados en la realización de una película. La duración de este proceso depende de muchos factores, varía de acuerdo al país, al género, al director, al productor, al presupuesto y al tipo de tecnología usada.

¿Cómo nace la idea?, ¿Cómo toma forma en la imagen final que es la película?, ¿Cómo se transforma la idea con el tipo de tecnología con la cual se puede hacer cine hoy? y ¿Cómo varía la idea de acuerdo a los costos de producción que esta implica?

Tomemos algunos ejemplos de películas de grandes industrias y películas de bajo presupuesto: La película *Avatar* de James Cameron (2009), se concibió durante diez años y costó aproximadamente 310 millones de dólares¹⁶. (Este costo no incluye los gastos en publicidad). Frente a una película como *El listón Blanco* de Michael Haneke (2009) cuyo costo fue de 12 millones de euros. O bien las películas Mexicanas, *Luz Silenciosa* de Carlos Reygadas cuyo presupuesto fue de Un millón de euros o *Temporada de Patos* de Fernando Eimbcke (2004) cuyo costo fue de 100,000 dólares.¹⁷

estados de ánimo del que crea o del que disfruta, ni significaciones subjetivas que imperan en la estética, y la antropología, sino que se refieren al modo de ser de la propia obra de arte. Cfr. Op. Cit Gadamer pp.45

¹⁶ http://es.wikipedia.org/wiki/Avatar_%28pel%C3%ADcula%29

¹⁷ <http://www.esmas.com/espectaculos/cine/359185.html>

Consideremos también, un ejemplo actual de México, el uso del *crowdfunding*¹⁸ o financiamiento colectivo que en este momento está posibilitando la producción de *Ana*¹⁹ el primer largometraje de animación en 3D del director mexicano Carlos Carrera. El costo aproximado de esta película será de 100 millones de pesos (12 millones de dólares) y que espera poder estrenar en 2013. El objetivo de este tipo de financiamientos consiste en acelerar la producción. Cualquier persona podrá volverse productor de la película, junto con los productores oficiales, con una aportación que va de 30 pesos en adelante. Frente a los costos de una producción cinematográfica, éste tipo de financiamiento tiene la finalidad de que la película pueda realizarse.²⁰ Estos ejemplos no implican la única manera de llevar a cabo una producción, también es posible hacer una película sin presupuesto, más adelante expondré ejemplos de esto. Sin embargo, el tener algún apoyo económico o institucional²¹ es importante no sólo en términos de producción sino también de distribución.

De otra parte y en contraste con el origen del cine y su impacto en la creación artística, resulta interesante observar como se han transformado los procesos de creación con el tipo de tecnología utilizada el día de hoy y el impacto que esto tiene en el proceso creativo. Actualmente, para una película, con el uso de la computadora, se pueden generar imágenes con calidad fotográfica sin usar medios fotográficos. La película *Hugo Cabret* de Martin Scorsesse (E.U., 2012) es un ejemplo de lo que la tecnología puede hacer al servicio del cine: con una construcción de animación, modelado de escenarios y personajes 3D generados por computadora, imágenes de

¹⁸ http://es.wikipedia.org/wiki/Financiaci%C3%B3n_en_masa, <http://www.startnext.de/>

Otro tipo de financiamientos de este tipo se llaman **Kickstarter**, **IndieGoGo** y **RocketHub**

¹⁹ Para ver trailer: www.youtube.com/watch?v=p7Fcd2uJldI

²⁰ <http://www.noticine.com/iberoamerica/36-iberoamerica/13228-carlos-carrera-aspira-a-financiar-su-animada-qanaq-con-aportaciones-populares.html>.

<http://www.locolocofilms.com/>

²¹ En México existe el IMCINE: <http://www.imcine.gob.mx>

registro óptico, uso de filtros fotográficos insertados por medios digitales²². O bien la película *Inception* de Christopher Nolan (E.U., 2010) cuya idea parte de que cuando alguien duerme, un grupo especializado de gente, puede acceder a los sueños de una persona, generar un escenario dentro de un sueño para adentrarse en el inconsciente del soñante. En esta película el soñador puede afectar realmente el espacio teniendo una transformación visual específica como el desdoblamiento de la realidad sobre sí misma²³. El uso de la tecnología para llevar esta idea a cabo resulta impresionante.

Tomaré también como ejemplo la postproducción digital explicándola de manera breve.

Postproducción Digital

La postproducción digital permite integrar imágenes generadas (animación 2D o 3D) con otras reales de una manera que nunca antes había sido posible. Esta técnica ha influido en la manera de hacer cine, ya que ahora es posible crear cualquier composición visual. Es posible también generar espacios y personajes digitales²⁴ cuya imagen se confunde con el contenido de lo que fue realmente filmado. Un ejemplo interesante de esto es el programa *Maya*²⁵, con el cual es posible generar un

²² Cfr. <http://mexicanadecomunicacion.com.mx/rmc/2012/03/21/muerte-al-cine-como-fotografia-todo-cine-es-animacion-apuntes-para-una-nueva-teoria-cinematografica/#axzz2ODvnuoFj>

²³ Para ver un ejemplo de esto ir a la siguiente escena de la película *Inception*:

<http://www.youtube.com/watch?v=7yshUmxuEjE>

²⁴ El cine digital, por ejemplo, se sirve de la tecnología digital para filmar, utilizando una representación digital del brillo y el color en cada píxel de la imagen, en lugar de fijarla por emulsión química en la película. Las imágenes son de alta resolución pues no necesitan de algunos aspectos asociados a la proyección mecánica de las películas y tienen posibilidades de postproducir a través de medios informáticos. El celuloide contiene más resolución e información en el fotograma que el cine digital. El matizado del color es más natural, puro y la resolución es mayor, sin embargo el cine digital es más accesible en términos económicos.

²⁵ Para una breve explicación de *Maya* ver: <http://www.youtube.com/watch?v=EpzhQu1lZYs>

contenido que no es real en 3d. Películas como *Inception*²⁶ (que mencioné anteriormente) o *Melancholia*²⁷ de Lars Von Trier, utilizaron este programa. Se dice que lo innovador de *Maya* es la posibilidad de generar contenido orgánico y simular la realidad como nunca antes había sido representada, sin filmarla. Los elementos técnicos para generar la imagen ha conseguido un grado de “perfección” que no se tenía antes.

¿Cómo concibe ahora un cineasta la idea de una película y posteriormente la puesta en escena de esta?

En películas como *Inception (El origen)* de Christopher Nolan (E.U. 2010) o *Avatar* de James Cameron (E.U. 2009), *Alicia en el país de las maravillas* (E.U. 2010) de Tim Burton, el documental *Pina* de Wim Wenders (Alemania, 2010) o *Melancholia* de Lars Von Trier (Dinamarca, Suecia, Italia, Francia, Alemania, 2011) ¿Cómo afecta la tecnología filmica la forma, el contenido y la creación de una película?

¿Puede pensarse un paralelo con la aparición del cine?

Esta última pregunta la hago también pues, la llegada del séptimo arte²⁸ tuvo un impacto no sólo en las posibilidades creativas de artistas, sino también en las otras artes como la pintura cuyo papel se transformó y su finalidad se replanteó. En la actualidad podemos adelantarnos a pensar ¿Qué impacto está teniendo en el cine y en la concepción de una película la posproducción digital?

²⁶ Trailer Inception: <http://www.youtube.com/watch?v=1g4PLj0PIOM>

²⁷ Trailer Melancholia: <http://www.youtube.com/watch?v=wzD0U841LRM>

²⁸ Ricciotto Canudo (1879-1923) considerado uno de los primeros teóricos del cine, fue quien utilizó por vez primera el término séptimo arte. Publicó en 1911 el manifiesto “*El Nacimiento del Séptimo Arte*”. Así el cine se colocó junto a la pintura, la escultura, la arquitectura, la música, la danza y la poesía y/o la literatura.

¿Qué impacto tiene esto en el cine que no utiliza efectos especiales y en películas documentales?, ¿Qué impacto tiene esto en la concepción del origen de una idea en cine?

En éste primer capítulo he mencionado de manera breve la aparición del cine como espacio de creación y cómo éste permitió la transformación de la percepción aumentando las posibilidades de experimentar la realidad fuera de lo real. En cuanto a la importancia de reflexionar sobre la imagen, en este caso, desde un punto de vista ontológico, concibo en esta investigación a la imagen cinematográfica como un acontecimiento y no como la imitación de la realidad, ya que la imagen de algo siempre hará presente algo de la imagen original que sin su representación no tendría presencia.

Pasando de la **idea** a la **imagen**, cabe reflexionar también sobre los elementos técnicos con los que se cuenta hoy en día para materializar una idea y el impacto que esto tiene sobre el proceso creativo, pues hoy es posible generar imágenes fotográficas sin el uso de una cámara, se pueden también construir animaciones, moldear escenarios y personajes en 3D con medios digitales, gracias a una computadora y un programa.

Sin embargo, considero que independientemente de los elementos que tenga el ser humano para hacer cine, el tema que quiera abordarse o la historia que quiera contarse, el proceso seguirá siendo el mismo, siempre se partirá de una idea, habrá una estructura en la cual basarse para concretar en una película.

Para corroborar lo anterior, a continuación presentaré lo que ocurre en el caso de la creación durante algunos de los movimientos de cine.

Capítulo II

El origen de la creación durante los movimientos de cine

Tomaré como ejemplo 3 películas de 3 realizadores inscritos en el contexto de los movimientos de cine, para hablar sobre el proceso de creación. Explicaré de manera breve cada uno de los movimientos de los cuales ellos fueron protagonistas. En los años sesenta y principios de los setenta proliferaron algunos realizadores que reflexionaban sobre el arte cinematográfico y se dieron movimientos de renovación como el *Neorrealismo* (finales de los 40's), este tuvo una influencia inmediata en todo el mundo, inspirando a la *Nouvelle Vague* en Francia (finales de los 50's), el *Free cinema* en Inglaterra, el *Cinema nôvo* en Brasil (principios de los 60's), el *Tercer Cine* en Argentina (finales de los 60's), *La renovación del cine* en México²⁹ (1960), el *Neues Deutsches Kino*(60's) en Alemania, el *nuevo Cine Indio* (finales de los 50's) en la India entre otros.³⁰

Vittorio De Sica

Después de trabajar como empleado de oficina, Vittorio de Sica (Italia, 1901-1974) inició su carrera como actor en teatro y en películas. En 1935 protagonizó una película llamada *Daró un milione* (*Daré un Millon*) sobre un millonario que sueña con regalar todo su dinero. La película no tuvo un gran éxito, sin embargo fue durante

²⁹ En México durante los años sesenta, se forman cine-clubes en donde se discutía sobre Neorrealismo italiano, la *Nouvelle Vague*, el *Cinema Novo* brasileño, el *Free cinema* inglés y el Nuevo cine alemán entre otros. En 1964 se funda el CUEC, ese mismo año se filma la primera película de esta escuela: *Pulquería Rosita* de Esther Morales. Aparece también el grupo Nuevo Cine en donde críticos y cinéfilos escribían y reflexionaban sobre cine. Entre ellos estaban: José de la Colina, Salvador Elizondo, José María García Ascot, Carlos Mosiváis, Gabriel Ramírez y Emilio García Riera.

³⁰Cfr. Robert Stam, *Teorías del Cine* pp. 160

esta que De Sica conoce a Cesare Zavattini, el cual se volvería su guionista en películas tan importantes como *Sciuscìa (El Limpia botas, 1946)*, *Ladri di Biciclette (Ladrón de bicicletas, 1948)* y *Umberto D (1952)*.

En 1939, De Sica filma su primera película como director *Rose scarlatte (Rosas escarlatas)*, sin embargo su primer éxito fue con *I bambini ci guardano* en 1944. De Sica siguió actuando en ocasiones para poder pagar sus películas.

Neorrealismo italiano

El Neorrealismo aparece como reacción contra la estética italiana de la puesta en escena sobrecargada y espectacular. El recuerdo de la guerra y el fascismo impregnó el cine con un interés documental y un sentido de la realidad social.

En esta coyuntura se gesta este movimiento, con interés de buscar escenarios reales, acciones costumbristas, un medio ambiente popular y segundos planos sociales. En cuanto a la puesta en escena, la forma está orientada hacia el fondo, el hecho prima sobre la intriga, la realidad opera por bloques, no se representa o reproduce la realidad sino que ahora se apunta a ella³¹. El plano secuencia reemplazará al montaje, habrá un uso moderado de planos cortos, no se utiliza el flashback y no se trabaja con actores profesionales.

Junto con De Sica, surgen realizadores como Roberto Rossellini, Federico Fellini, Michelangelo Antonioni y Lucino Visconti, entre otros.

³¹ Cfr. Op. cit. Bazin, pp.471

A continuación desarrollo brevemente el origen de la idea de la película *Umberto D* de Vittorio de Sica.

Umberto D (Italia, 1952)

(Blanco y Negro, Formato 1.37, filmada en 35mm)

Sinopsis

Umberto Doménico Ferrari (Umberto D) es un empleado de ministerio jubilado, que vive con su perro Filke en una cuarto que renta. No le alcanza para vivir con la pensión que le dan. No tiene hijos ni familia, su casera lo amenaza con dejarlo en la calle si no paga lo que debe. Umberto, vende sus pertenencias, come en los comedores colectivos, pide ayuda a sus amigos pero estos no lo apoyan. Umberto, se esfuerza por mantener su dignidad mientras lucha por sobrevivir en un contexto en el cual no hay solidaridad ni generosidad, sólo hostilidad. Las cosas empeoran cuando es desalojado por su casera y éste se plantea una salida definitiva a sus problemas.

El origen de la idea de *Umberto D*

Después de haber filmado, la condición y los desengaños de niños y adultos en *Sciúscia*, (*El Limpiabotas*, 1946) y *Ladri di biciclette* (*Ladrón de bicicletas*, 1948) en la coyuntura social de la posguerra, De Sica lleva al cine la historia del jubilado ministerial Don Umberto Doménico Ferrari, llamado en la película Umberto.

El origen de la idea de hacer esta película, de acuerdo con De Sica, fue hacerle un regalo a su padre. Por otra parte, conscientes de la situación social de la época, Zavattini y De Sica buscaron revelar en *Umberto D* una integración imposible entre el individuo y la sociedad: en la esfera privada dominan el oportunismo y el egoísmo; en lo público, la ineptitud y la indiferencia.³² (Con la excepción del personaje de María la criada de la pensión en la que vive Umberto).

Cesare Zavattini, escribió un guión en el cual todo girara en torno al personaje principal. Por eso en *Umberto D* desaparece la intriga y a la vez se enfatiza la atención por los detalles aparentemente insignificantes y banales: en una escena de la película la cámara sigue a María, la joven criada que entra por la mañana en la cocina, realiza una serie de ocupaciones matinales, cuando camina somnolienta por la cocina limpia un poco, espanta a las hormigas con un chorro de agua, coge el molinillo de café, cierra la puerta con la punta del pie.³³

Sobre los créditos iniciales, la primera toma de la película abre con un F.S. (full shot) de la protesta de unos jubilados, obligados a vivir en condiciones de pobreza con una pensión que no les alcanza para llegar a final de mes. Después de ver algunos rostros en close-up protestando, la policía disuelve la manifestación. A partir de ese momento, la cámara seguirá a uno de ellos: Umberto.

De Sica utiliza la cámara de manera dramática: las tomas en picado y contrapicado, la fragmentación de algunas escenas para poner de relieve los detalles significativos, los close-ups a los personajes para capturar la más mínima emoción. Sin embargo, lo que predomina en la manera de filmar, es la de la suspensión temporal, como en la

³² Aronica Daniela, *El Neorrealismo italiano*, España: Editorial Síntesis 2004. Pp.213

³³ Cfr. Op.Cit, Bazin pp521

escena en la cual se despierta la criada y la escena en la cual Umberto rehace su cama, después de descubrir que la dueña la alquila por hora mientras él no está.³⁴

*Las ideas son menos interesantes
que los seres humanos que las
inventan, las modifican, las
perfeccionan o las traicionan*

François Truffaut

François Truffaut

Gran admirador de Alfred Hitchcock, François Truffaut (1932-1984) empezó a ir al cine desde muy pequeño, era un gran lector, pero no le iba muy bien en la escuela. Dejó la escuela a los 14 años y empezó a trabajar. A los 15 años organizó un cineclub en el cual conoció a André Bazin, quien se volvería su protector. En 1953 publicó su primera crítica de cine en la revista de cine “*Cahiers du Cinéma*” y un año después dirigió su primer cortometraje. En 1959 dirige *Les 400 coups (Los 400 golpes)* una de las primeras realizaciones de la *nouvelle vague*.

Nouvelle Vague

A finales de los cincuenta, una nueva generación de cineastas jóvenes renovó el cine francés. La *nouvelle vague*³⁵ (nueva ola) fue un movimiento surgido en Francia en los años sesenta bajo la tutela de André Bazin, teórico y crítico de cine y uno de los

³⁴ Cfr. Op.Cit. *El Neorrealismo italiano* pp. 215

³⁵ Fue Françoise Giroud, un periodista, quien acuñó el término de Nouvelle Vague en 1957 en una investigación sociológica sobre los fenómenos generacionales. Posteriormente este término será referido solo para el cine.

fundadores de *Cahiers du Cinéma*,³⁶. Este movimiento daba continuidad a las ideas del *neorrealismo italiano* y desarrolló la teoría de la *camera-stylo*³⁷ (cámara pluma) del cineasta y novelista Alexandre Astruc. La *nouvelle vague* constituyó un fenómeno cultural surgido en redacciones de revistas, cineclubes, la Cinemateca francesa y festivales de cine: los cineastas de la *nouvelle vague* aprendieron a hacer cine, viendo cine, estudiándolo y optando por alternativas económicas y estéticas accesibles para realizarlo. Esta se vio estimulada por la proyección de películas americanas en Francia, nuevamente disponibles tras la liberación.³⁸

Se atacó al viejo cine francés y se admiraba a cineastas como Howard Hawks, Alfred Hitchcock, Jean Renoir, Jean Cocteau, Ingmar Bergman, Friedrich Murnau, Vincent Minnelli y Fritz Lang entre otros. Fueron influenciados también por Dziga Vertov, Bertolt Brecht, Sergei Eisenstein y las teorías de André Bazin. Los nuevos cineastas filmaron películas de bajo costo y algunas veces con dinero propio.

Algunas otras de las realizaciones más representativas fueron *Hiroshima, mon amour* (1959) de Alain Resnais y *A bout de souffle (Sin Aliento)* (1960) de Jean Luc-Godard. Las películas de la nueva ola tenían en común la *politique des auteurs* (cine de autor) según la cual la escritura del director debe hacerse notar claramente en la película. Las películas de la nueva ola preferirán también la *mise en scène*³⁹ (la escenificación) como composición de la película *ante* la cámara, comparada con el *point de vue* de la perspectiva de la cámara como composición de la película *a través* de ésta.⁴⁰

³⁶ *Cahiers du cinema* es la revista en la cual escribirán los realizadores de la *nouvelle vague* y en donde se defenderá la teoría del autor. Para éstos, el director era el responsable último de la estética y la puesta en escena de una película. La teoría del autor otorgaba implícitamente a los artistas cinematográficos el mismo estatus que a los escritores o pintores.

³⁷ La fórmula del *camera-stylo* privilegiaba el acto de dirigir películas; el director ya no era un mero servidor de un texto preexistente (novella o guión) sino un artista creativo por derecho propio. Op. Cit Stam pp.106

³⁸ Cfr. Op. Cit. Stam pp.106

³⁹ El término *mise en scène* fue definido durante este periodo.

⁴⁰ Cfr. Werner Faulstich, Helmut Korte, *Cien años de cine. Una historia del cine en cien películas*. Volumen 3 1945-1960. México: Siglo XXI: 1999 pp425

A continuación desarrollo el origen de la idea de *Los 400 golpes* (*Les 400 coups* 1959) de François Truffaut.

Sinopsis

Situada en París en los años 60, esta película cuenta las desventuras de Antoine Doinel, un niño de 12 años, testigo de los problemas que viven sus padres: su padre es un fracasado; su madre intentó abortarlo porque era un niño no deseado y el protagonista descubre que su madre tiene un amante. Antoine se enfrenta también a las exigencias de un severo profesor. Después de efectuar un pequeño robo, es internado en un reformatorio del cual escapará para ver el mar.

Origen de la idea de *Los 400 golpes*

(Blanco y Negro, Formato 2.35:1, filmado en 35mm)

Sobre el origen de esta película, Truffaut cuenta que después de haber rodado el cortometraje *Les Mistons*⁴¹ (*Los Mocosos*, 1958), se había dado cuenta de que prefería dirigir a niños que a adultos. Originalmente el realizador francés había pensado hacer *Los 400 golpes* como un cortometraje o el primer sketch de una película que quería dedicar a la infancia, esta se llamaría “*La fuga de Antoine*”. Sin embargo cuando empezó a escribir el guión con su amigo Marcel Moussy⁴², decidieron desarrollar la historia como un largometraje. La idea que los inspiró durante el desarrollo de esta

⁴¹ Para ver éste cortometraje ir a: <http://www.youtube.com/watch?v=Ne0OS9s8NNs>

⁴² Marcel Moussy(1924-1995) fue un realizador y guionista francés.

película, fue la de esbozar una crónica de la adolescencia vista no con la típica nostalgia conmovedora, sino como un mal momento por el que todo el mundo ha de pasar. El mundo es injusto; es necesario despabilarse y por eso se dan los 400 golpes⁴³.

América Latina:

Glauber Rocha

Gran admirador de Jean-Luc Godard y Pier Paolo Pasolini, Glauber Rocha (Brasil, 1939-1981), fue uno de los líderes más importantes del cinema nôvo, realizador, crítico de cine, periodista y escritor.

A finales de los 50's Rocha ve las películas de Sergei Eisenstein, Dziga Vertov, L'Herbier, Dulac, John Ford y King Vidor, también ve obras del neorrealismo italiano y entra en contacto con las teorías de André Bazin, Gerog Lukács y Eisenstein entre otros. En 1957 estudia derecho durante dos años y en este periodo trabaja como asistente de producción de Nelson Pereira Dos Santos en su película "*Río zona norte*". Glauber Rocha empieza también a escribir como periodista amateur, sobre literatura y cine en un periódico de izquierda y hace reportajes policiales. En 1959 dirige su primer cortometraje "*O pátio*"⁴⁴. Consciente de la situación social de Brasil y América Latina, el realizador brasileño definirá la cultura brasileña como una "cultura del hambre" y la violencia como la "manifestación más auténtica del hambre".⁴⁵

Desarrolla la idea de romper con la estética dominante del cine, del mismo modo que

⁴³ Cfr. François Truffaut, *El placer de la Mirada, Paidós: España 1999 pp25*

⁴⁴ Para ver este cortometraje ir a: <http://www.youtube.com/watch?v=k9iigOPzShk>

⁴⁵ Cfr. Op. Cit. Soberón Torchia pp. 346

debe combatirse el imperialismo dominante. Romper con la tutela norteamericana y por lo tanto con el modelo hollywoodiense de producción. La trágica originalidad del *cinema nôvo* fue el hambre, expresada por medio de la estética del hambre, una estética revolucionaria. Rocha se preocupará también por traducir las ideas y las ideologías de los cineastas europeos de izquierdas en términos adaptados a la situación de América Latina. La responsabilidad social llega entonces a su culmen, al verse reforzada por una responsabilidad histórica. Para el realizador Brasileño, el cineasta debe dar cuenta de la explotación y del hambre que acarrea la explotación; para conseguirlo, debe cargar el contenido de sus películas; todo su arte consistirá en imaginar una forma, cuya violencia iguale a un contenido como ése y que, al intensificarlo, se ponga a su servicio.⁴⁶ Sin embargo, el cine aun no ha logrado un verdadero cambio social o una revolución, plantearlo es importante, está aun por verse si el cine puede tener un impacto más allá de la reflexión.

El Cinema Nôvo

En los años 50 el cine Brasileño vivió un auge importante con películas como: *Canagaceiro*⁴⁷ (*Bandido*) (1953), de Lima Barreto, *Rio 40 grados*, (1955) de Nelson Pereira Dos Santos. Estas películas fueron clave para la corriente que creó un auténtico cine nacional. En 1962 con *Barravento* de Glauber Rocha y *Os cafajestes* (*Los Canallas*) de Ruy Guerra, nace el *Cinema Nôvo*. Este movimiento reaccionaba al antiguo cine del país, abordando la realidad social y económica de Brasil, su pasado

⁴⁶ Cfr. Op. Cit. Jacques Aumont pp 127

⁴⁷ *Canagaceiro* es el nombre dado a los hombres que vivían en bandas armadas en el noreste brasileño.

histórico y la pobreza tanto en las grandes urbes como en el despoblado Noreste brasileño.⁴⁸

Los nuevos realizadores eran cinéfilos: les inspiraban Sergei Eisenstein, John Ford, Akira Kurosawa, Roberto Rosellini y Lucino Visconti, entre otros. También movimientos de cine como el *Neorealismo Italiano* y la *Nouvelle Vague*. Los representantes del *cinema Nôvo* fueron: Nelson Pereyra dos Santos, Joaquim Pedro de Andrade, Carlos Diegues, Leon Hirzman, el mozambicano Guerra y como mencioné anteriormente Glauber Rocha, entre otros.

En este contexto aparecen las primeras grandes obras, cuyo objetivo era concientizar al espectador popular: *Vidas secas* (1963) de Nelson Pereira dos Santos, *Los fusiles de guerra* y *Dios y el diablo en la tierra del sol* (1964⁴⁹) de Glauber Rocha. Posteriormente aparecen *El desafío* (1965) de Paulo César Saraceni, *La difunta* (1965) de Leon Hirzman, *La gran ciudad* (1966) de Carlos Diegues entre otras. La película con la cual culminará el *cinema Nôvo* será *Antonio de las Muertes*, 1969 de Glauber Rocha, y primera largometraje que filma en color.

A continuación desarrollo el origen de la idea de la película *Antonio de las Muertes*⁵⁰, (*O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* 1969)

Sinopsis

Secuela de *Dios y el diablo en la tierra del sol*, situada en el Noreste brasileño esta película cuenta la historia del mercenario Antonio das Mortes años después,

⁴⁸ Cfr. Edgar Soberón Torchia, *Un Siglo De Cine*, CINEMEMORIA, México: 1995 pp. 345

⁴⁹ En 1964, se da el golpe de estado militar en Brasil contra el presidente Joao Goulart por militares brasileños y con apoyo de E.U. A partir de esto entra en crisis la ideología populista de la izquierda y se inicia una fase autocrítica marcada por la pluralidad estética e ideológica de los activistas.

⁵⁰ Para ver esta película ir a:

[http://www.veoh.com/watch/v22044466RWqT2qgM?h1=Antonio+das+Mortes+\(1969\)](http://www.veoh.com/watch/v22044466RWqT2qgM?h1=Antonio+das+Mortes+(1969))

cuando al parecer han desaparecido los cangaçeiros.⁵¹ Antonio es contratado por unos terratenientes para asesinar a uno de ellos. Al cumplir su misión y darse cuenta de la corrupción que lo rodea, y que mata a un hombre justo, entra en una crisis de conciencia, dirige su violencia hacia sus patrones en medio de una revuelta.

Origen de la idea de Antonio das Mortes

(Color (Eastmancolor⁵²) filmada en 35mm)

En esta película Glauber Rocha se inspira en la leyenda de San Jorge y el Dragón, reinterpretando ésta en términos de la conciencia mítica brasileña. (El título literal en español es “*El dragón de la maldad contra el santo guerrero*”). Antonio Das Mortes (el santo guerrero), asesina a un Canagaceiro que luchaba por su gente. Antonio cambia de bandos y lucha en contra de los terratenientes.

La imagen de San Jorge y el dragón se presenta en la primera toma de la película y se alude a ésta también en la última secuencia de la película a partir de 3 tomas: El personaje de Antão un afro-brasileño montado a caballo mata a un terrateniente con una lanza. A través de los tres cortes y la edición, vemos la representación de la imagen de San Jorge matando al Dragón.⁵³ A lo largo de toda la película, los planos muestran constantemente la escisión social. Con esta película el realizador brasileño buscó profundizar en su estética intentando que distintos sectores

⁵¹ *Canagaceiro* es el nombre dado a los hombres que vivían en bandas armadas en el noreste brasileño.

⁵² El negativo Eastmancolor (ECN) es un sistema de filmación de película en color. Más económico que los sistemas en color como el Technicolor y el Metrocolor. Se utilizó mucho durante el cine de los años 50 y 60 del siglo XX.

⁵³ Para ver esta escena ir a: http://www.youtube.com/watch?v=xx_QFips7Ow Time code: 1:34:25-1:34:29

sociales la vieran. Utilizó también símbolos de la cultura tradicional, de la oficial y de la impuesta para expresar la violencia del país y del continente.⁵⁴

Al realizar esta película, Rocha no sólo estaba pensando en Brasil, sino en Latinoamérica, y con la concepción que del cine tenía, buscó emplearlo como un instrumento revolucionario a partir del cual creara un lenguaje latinoamericano, libertario y revelador.⁵⁵ Para el realizador brasileño, Antonio de las Muertes habló del tercer mundo. Sobre esta película Glauber Rocha escribió⁵⁶:

Antonio de las muertes habló del tercer mundo,
es el Profeta de Juan Velazco de Alvarado⁵⁷
y de Muammar al Gaddafi⁵⁸

⁵⁴ Cfr. Op Cit. Soberón Torchia pp 346

⁵⁵ Cfr. Avellar , José Carlos, *Glauber Rocha* Cátedra, España: 2002, pp.162

⁵⁶ Carta que escribe Rocha y envía al periodista a Zuenir Ventura en 1974.

⁵⁷ De origen peruano, Juan Velazco de Alvarado (1910-1977) fue un líder militar y político que gobernó Perú de 1968 a 1975. http://www.youtube.com/watch?v=_GoXPHnlgZc

⁵⁸ Originario de Libia, Gaddafi (1942-2011) fue un revolucionario, político que gobernó Libia desde 1969 hasta su muerte en 2011

*All alone.
watch him.
it's all film.
it's all
construction;
but even so,
it hurts.*

*Cristoffer Boe, Reconstruction*⁵⁹

Capítulo III.

El Proceso de Creación en cine, la metamorfosis de una idea a un guión y de allí a la realización de una película.

Etapas para hacer una película

Una vez que el director o el guionista está escribiendo un guión, hay tres etapas por las cuales pasa la realización de una película: Pre-producción, Producción y Post-Producción.⁶⁰

La pre-producción se conoce como la fase de preparación de la película.

La producción designa el proceso completo de realización o la filmación de una película.

La pos producción es la fase de edición

⁵⁹ *Reconstrucción*, Dinamarca 2003. Diálogo de apertura de la película del director danés Christoffer Boe.

⁶⁰ Todas estas etapas dependerán también del presupuesto de la película y del género. Es posible también hacer una película con un realizador y un camarógrafo. Con este ejemplo quiero dar cuenta de lo que implica hacer una película como algunas de las mencionadas anteriormente. Considero que es importante entender todas las posibilidades que hay para hacer cine y los agentes involucrados durante este proceso.

Agentes involucrados en el proceso de creación:

Durante la realización de una película los agentes involucrados son:

El productor: cuya tarea es financiera y de planeación, encargado en rescatar proyectos filmicos y en convencer a las compañías de producción o distribución y genere ideas cinematográficas.

El director: principal responsable de vigilar las fases de rodaje y edición.

Script o continuista: responsable de los detalles de continuidad toma por toma y cuida detalles en la apariencia de los actores, utilería, iluminación, movimientos, posición de la cámara y el tiempo de duración de cada toma.

El asistente de dirección: junto con el director arma el plan de rodaje y coloca cada toma para la aprobación del director, mientras supervisa a los actores, vigila las condiciones de seguridad y mantiene alto el nivel de energía.

El segundo asistente de dirección: es el enlace entre el primer asistente de dirección, el staff de cámara y los técnicos electricistas.

El tercer asistente de dirección o runner: es el mensajero para el director y el personal

El diseñador de producción: está a cargo de visualizar las escenas de la película. Junto con su equipo crea los dibujos y los diseños que determinan la arquitectura y los esquemas de color de los escenarios.

El asistente de arte: vigila la construcción y la apariencia de los escenarios.

El decorador: modifica los escenarios en el set para los propósitos de la película.

El escenógrafo: ordena los objetos durante el rodaje.

El diseñador de vestuario: planea el guardarropa para la producción.

El Director de fotografía o camarógrafo: experto en cinematografía, iluminación y técnicas de cámara. Es quien consulta con el director cómo se iluminará y se filmará cada escena.

El asistente de foto u operador de cámara: quien mueve la máquina, ajusta el enfoque, y empuja el Dolly entre otras cosas.

El jefe de tramoya: dirige a un equipo encargado de la labor de utilería. Este equipo lleva y coloca el equipo, los apoyos y los elementos de la escena y la iluminación.

El gaffer: el jefe de electricistas que dirige la colocación y la alineación de las luces.

El diseñador de sonido: planea el estilo del sonido apropiado para toda la película.

El sonidista: es quien graba los diálogos y el sonido durante el rodaje, utiliza una grabadora portátil, varios tipos de micrófonos y una consola para ajustar y combinar los sonidos.

El operador de boom: es quien manipula el micrófono y coloca los micrófonos en los actores.

El asistente de sonido: es quien coloca otros micrófonos, despliega los cables de sonido y se encarga de controlar el sonido del ambiente.

La unidad de efectos especiales: prepara y ejecuta tomas de proceso, miniaturas, trabajo con materiales, gráficos generados por computadora y otros recursos técnicos. Esta unidad incluye a cientos de trabajadores, desde fabricantes de títeres y modelos a escala hasta especialistas en composición digital.⁶¹

A continuación hago una breve descripción del origen de la palabra cineasta, entendido hoy en día también como realizador o director. Esta figura tan compleja es el elemento ordenador durante una filmación, movilizándolo a su equipo para lograr

⁶¹Op. Cit. Bordwell y Thompson Pp18

llevar a cabo su idea como la imagina e imprimirá su sello personal a través de este trabajo, terminando la obra cinematográfica en ocasiones como arte, en otras como forma de entretenimiento y en ocasiones como ambas.

¿Qué o quién es un cineasta?

El término cineasta se creó con la intención de defender al cine como arte. Fue propuesto en 1921 por Louis Delluc (1890-1924) realizador francés, guionista y crítico de cine, en contra del término pantallista. Cineasta se aplicaba entonces a quienes en el cine desempeñan algún trabajo productivo, incluyendo a los técnicos creativos y a ciertos productores.⁶² Posteriormente se debatió si la película se creaba durante el rodaje y la edición o bien sólo era la consecuencia de una adaptación correcta de un guión. Con la primera película sonora, *El Cantante de Jazz* de Alan Crosland (1927)⁶³ la palabra cineasta pasó a ser un término técnico, mientras las discusiones se centraban en la cuestión del autor (del guión, de la historia, de la idea). Sin embargo Jean-Claude Biette (1942-2002) realizador francés y crítico de cine utilizó el término realizador como técnico de la puesta en imágenes. Este director señala tres términos importantes, pero necesarios de distinguir: el director (*metteur en scène*), el autor (*auteur*) que buscaba equipararse al autor literario y cineasta (*cinéaste*) aquel que aborde su arte con la máxima intimidad, conjugando en sí los dos aspectos de director (técnica) y de autor (temática). Así cineasta es aquel que exprese un punto de vista acerca del mundo, acerca del cine, y que en el propio acto de

⁶² Cfr. Jacques Aumont, *Las teorías de los cineastas. La concepción del cine de los grandes directores*. Paidós, Barcelona 2004 pp.157

⁶³ Será hasta 1935, que Technicolor intenta reproducir en pantalla, por vez primera los colores filmados en la realidad. Siendo la primera película filmada con esta técnica a color *Becky Sharp (La feria de la vanidad)* de Rouben Mamoulian, ver: <http://www.youtube.com/watch?v=IFbPjwmfif4>
En 1939 *Lo que el viento se llevó* y *El mago de Oz*, ambas de Victor Fleming.

creación, cumpla esa doble operación consistente en alimentar una percepción particular de una realidad y, al mismo tiempo expresarla a partir de una concepción general de la elaboración de una película. El cineasta será el artista del cinematógrafo y la concepción del arte planteada de esta manera se vuelve una actividad: estética, intelectual y moral a la vez.⁶⁴ La propia obra debe superar y sorprender a un director. No hay que olvidar que el proceso creativo incluye también la pragmática del costo de producción. Cabe también señalar que la realización de una película es imposible sin el equipo técnico que colabora con el realizador. Esto hace de la creación cinematográfica un proceso colectivo que sin embargo se ha condensado en la figura del director.

En éste tercer capítulo he explicado las etapas para hacer una película y los agentes involucrados en el proceso de creación, pues el cine es un trabajo en equipo. Posteriormente hago una reflexión sobre el término cineasta, porque es el realizador quien ya sea como un trabajo o como acto de creación imprime o expresa la mirada que tiene sobre el mundo y nutre una percepción particular de lo que nosotros experimentamos al ver una película.

Como ejemplo de lo que es un cineasta a continuación presento al realizador inglés Charlie Chaplin y el director y documentalista polaco Krzysztof Kieslowski. De ambos desarrollo aspectos del proceso de creación en el caso de películas como *El Chico (Chaplin, 1921)*, *El Decálogo (1988)* y *Azul (1993) de Kieslowski*.⁶⁵

⁶⁴ Cfr. Op cit. Aumont pp.159

⁶⁵ Sobre Kieslowski profundizaré de manera más amplia, pues trabajo el origen de las 10 películas del *Decálogo*, el origen del *Decálogo I* y *Azul*.

“Mi método para organizar una trama de una comedia era sencillo: consistía en sumergir a mis personajes en dificultades y hacerles salir de ellas”

Charlie Chaplin

Charlie Chaplin (Inglaterra, 1889-1977)

Charlie Chaplin aprendió a actuar desde muy pequeño gracias a su madre quien era actriz y hacía interpretaciones de escenas de obras teatrales para él y para su hermano Sydney Chaplin. A los 21 años Chaplin viaja a E.U. y a los 24 años conoce al realizador Mack Sennett quien lo contrata para hacer películas mudas. En 1914, Chaplin recibe completa independencia artística para dirigir y escribir su primera película *Caught in the Rain (Atrapado en la lluvia)*, a partir de ese momento, el realizador inglés no dejaría de dirigir y en algunas de sus películas tratará temas de índole social y realista: *The Immigrant (El Inmigrante, 1917)*, *Modern Times (Tiempos Modernos, 1936)* y política: *The Great Dictator (El Gran dictador*⁶⁶, 1940) con un tono cómico.

Chaplin nunca dejó de innovar, por la manera de filmar y los emplazamientos de cámara⁶⁷, pasó del cine mudo al cine hablado con: *El gran dictador (The great*

⁶⁶ Será por esta película que Chaplin es expulsado de E.U. hasta 1972 y será catalogado en los archivos del FBI como “antifascista prematuro”. Cfr. Op. Cit. Weissman pp265

⁶⁷ Chaplin fue contemporáneo al realizador Norteamericano, D.W. Griffith (1875-1948). En este contexto Griffith estaba haciendo uso del llamado “switch back” en sus películas. Griffith comenzó a hacer tomas desde distintos lugares. Acercó la cámara a sus actores, cronometró las tomas con el fin de tener un efecto psicológico. Se enfocó en objetos o en algunas partes específicas de sus actores, como las manos, para resaltar alguna idea e introdujo una manera de

Dictator, 1940), y en su última película pasó del blanco y negro al color *A countess from Hong Kong (Una condesa de Hong Kong)* de 1967.

Chaplin tenía un gran talento percibir y representar lo que ocurría durante la época en la cual vivió, además fue el primer actor-director, guionista y compositor de la historia del cine y uno de los más importantes.

A continuación desarrollo el origen de la idea en la película *El Chico* de 1921.

(El Chico)

Sinopsis:

Una madre soltera, extremadamente pobre, se ve en la necesidad de abandonar a su hijo en un barrio bien acomodado. Por una serie de circunstancias el bebé terminará siendo cuidado por un vagabundo (Charlie Chaplin) quien se convertirá en su padre adoptivo, lo querrá y cuidará. Cinco años después, la madre es una cantante popular y bien acomodada. Charlie y el chico (Jackie Coogan) se ganan la vida rompiendo ventanas y luego reparándolas. El pequeño enferma gravemente y cuando lo visita el doctor al enterarse que Chaplin no es el padre, intentan quitarle al niño.

actuar más natural e intimista. Cfr. Richard Lawton, *A world of movies 70 years of film history*, London, Sundial Books:1974. Pp9

Chaplin adoptaría el “switch back” y las formas narrativas de Griffith, las cuales, posteriormente se volverían convenciones narrativas universales en Hollywood. El “switch back” más adelante adoptaría el nombre de “flashback”. Cfr. Op.Cit. Weissman pp. 244

El origen de la idea de *El Chico* (*The Kid*, 1921)

(Blanco y Negro, Formato 1.33:1, filmada en 35 mm)

A diferencia de los realizadores que presento, cuando Chaplin empezó a trabajar como realizador, escribir para cine no implicaba que un director completara las etapas por las cuales pasa un guión hoy en día. Había una idea y una estructura para la realización, un guión como tal aún no existía. Aunado a esto Chaplin aprendió a escribir tarde, sin embargo fue gracias a su manera de contar historias a través de la pantomima que él se volvió famoso fuera de occidente.⁶⁸

El Chico es una película íntima y quizá la más autobiográfica⁶⁹ del realizador inglés. Cuando Chaplin cumplió 7 años, él y su hermano Sydney fueron enviados a un orfanatorio, pues su padre era un alcohólico y su madre fue internada en un psiquiátrico porque padecía de psicosis, hasta ese momento, ella había cuidado de los dos hermanos. Por otra parte, dos semanas antes de que realizara esta película, Chaplin perdió a un hijo.

El actor inglés escribió que había crecido en las capas inferiores de la sociedad y esto no sólo le permitió hacer un retrato de lo marginal, sino también le sirvió de inspiración para crear el personaje del “Little tramp”⁷⁰ o el pequeño mendigo.

⁶⁸Durante su vida, su popularidad trascendió tanto, que era conocido y visto entre nativos hindús, tribus africanas, campesinos latinos y trabajadores asiáticos, allí donde el lenguaje y la cultura no eran una barrera.

Cfr. Op. cit Weissman pp245

⁶⁹ Schickel Richard, *Charlie: the life and art of Charles Chaplin*, E.U.: 2003 126 min.

⁷⁰Sobre el origen del “**little tramp**” Chaplin cuenta que después de su debut en *Making a living*, una tarde lluviosa, al no poder trabajar, mientras otros actores, jugaban cartas, él se paseaba por el cuarto preocupado. Tomó prestado algo de cada uno de los del grupo: un par de pantalones *baggys* de un actor con algo de sobrepeso, unos zapatos pesados de otro, un saco corto de otro, un bombín de otro y un bigote reducido de otro. Así, el actor inglés improvisó una serie de sketches cómicos y comenzó a crear el personaje por el cual se volvería famoso. Fue después de esta película, que Chaplin creó y

Chaplin conocía todas las emociones reflejadas en *The Kid*, el barrio donde se lleva a cabo la película fue diseñado a partir de uno de los lugares en donde él vivió de pequeño. La maestría del realizador inglés fue representar una situación dramática también de manera cómica. Los temas de la película: pérdida emocional, desplazamiento, falta de vivienda, resonaban también en preocupaciones sociales de la época. El personaje del niño perdido de Chaplin comunicaba con una generación perdida buscando la expresión personal⁷¹.

Escenas tan importantes en la película como en la que le quitan al niño a Chaplin para llevarlo al orfanatorio⁷² son de una intensidad emocional tanto de Chaplin y el pequeño Jackie Coogan (quien aprendió a imitar perfectamente al realizador inglés), como para el público.

Krzysztof Kieslowski (Polonia, 1941-1996)

Krzysztof Kieslowski inició su carrera cinematográfica haciendo documentales, posteriormente comenzó a hacer películas de ficción ya que lo que realmente le interesaba era retratar algo íntimo de las personas, sin embargo sentía que no tenía el derecho de filmar a la gente cuando se trataba de una historia *real*, con lágrimas *reales*, con problemas *reales*. El realizador polaco pensaba que el trabajo documental implicaba irrumpir en la intimidad de los otros, de allí que prefiriera trabajar con

profundizó una versión personal del “*down –and- out dandy*”, dando origen así al **little tramp** o Pequeño Vagabundo. La siguiente vez que Chaplin actuó, al entrar al cuarto de vestuario, improvisó nuevamente solicitando: unos pantalones baggy, con un saco ajustado, un sombrero pequeño de apariencia harapienta, pero al mismo tiempo sin perder la imagen de caballero. Más adelante sustituirá el bastón rígido por uno que fuera flexible. Chaplin afirmó que se sentía tan bien, y el personaje “le llegó” Cfr. Op. Cit, Weissman pp. 218

⁷¹ Cfr. Op. Cit. Weissman pp.263

⁷² Para ver esta escena ir a: <http://www.youtube.com/watch?v=Xh3z89u1NtY>

actores. De esta manera cuando Kieslowski comenzó a hacer ficción, fue uno de los precursores de lo que se llamó el cine de la ansiedad moral⁷³ un movimiento cinematográfico que buscaba despertar la conciencia social. Sin embargo, Kieslowski afirmaba que hacía películas de ficción según los principios de sus documentales, buscando con esto abordar temas comunes a las problemáticas humanas. Partiendo de cuestiones como las coincidencias y el azar, la relación con el mundo y las fuerzas que operan en nuestro actuar, entre otros temas.

El origen de una idea: *El Decálogo*

(Color, Formato 1.33, filmada en 35mm)

La idea del *Decálogo* (1988) se origina un día en que bajo la lluvia Kieslowski discutía con su co-guionista Krzysztof Piesewicz, y éste último le dijo al director polaco que alguien debía hacer una película sobre los diez mandamientos y que ese alguien debía ser Kieslowski⁷⁴. En ese momento el director polaco no pensó en lo que su co-guionista le había dicho, pero un día, caminando en Varsovia, observando a la gente, tuvo la sensación de que las personas que veía no sabían por qué estaban viviendo. Fue durante ese momento que el cineasta polaco decidió escribir el decálogo:⁷⁵ diez películas sobre los diez mandamientos situados no en un plano teológico, sino en un plano cotidiano. Kieslowski toma los diez mandamientos,

⁷³ Es cuando Kieslowski comienza a hacer ficción, que Janusz Kijowski, un compañero suyo creó el concepto “*cinema of moral anxiety*”. Este nuevo tipo de cine implicaba una preocupación general de la conciencia moral de la gente en Polonia. A Kieslowski no le gustaba el nombre, sin embargo afirma que funcionaba.. Kieslowski Krzysztof, *Kieslowski on Kieslowski* Londres: Faber and Faber, 1995 pp.41

⁷⁴ Krzysztof Kieslowski and Danusia Stok, *Kieslowski on Kieslowski*. London: Faber and Faber, 1993 pp143

⁷⁵ Cfr. Insdorf Annette, *Double Lives, Second Chances: the cinema of Krzysztof Kieslowski*. New York: Hyperion, 1999 pp71

partiendo de la pregunta de cómo se viven en lo cotidiano. Sitúa cada uno de los mandamientos en un mismo inmueble en Polonia. Para el director polaco, “más allá del compromiso teológico, los mandamientos demarcan diez espacios de elección moral universales (...) estos son el centro de las decisiones humanas más importantes y Kieslowski muestra la riqueza y complejidad de estos espacios”⁷⁶. El realizador polaco muestra también lo difícil que es cumplir o entender los mandamientos en medio de la complejidad de la vida contemporánea.

Partir de la pregunta de por qué estamos viviendo es algo muy complejo ¿Puede decirse que allí está el origen de esta idea? Si es así, ¿cómo puede originarse de aquel planteamiento una creación? ¿Cómo puede esa pregunta transformarse en una creación cinematográfica, en una película?

Invito a reflexionar sobre estas preguntas mientras paso al ejemplo de *Decálogo I* de Kieslowski.

Nota: Al parecer Kieslowski basa las 10 películas en el sistema católico, sin embargo no sólo habrá de leerse un paralelo directo entre un cada uno de los decálogos y los mandamientos, sino que todos los episodios se acercan a temáticas de cada uno de los decálogos y al cuestionamiento de los mismos. Por ejemplo, en el caso del *Decálogo I: Amarás a Dios sobre todas las cosas*, uno de los temas que Kieslowski retrata es la idealización de la ciencia.

⁷⁶ Kickasola, Joseph, *The Films of Krzysztof Kieslowski: the liminal image*. New York: Continuum, 2004, pp161

Decálogo I: Amarás a dios sobre todas las cosas (Polonia, 1988).

Sinopsis.

Pawel el protagonista de *Decálogo I* es un niño de 10 años, hijo de Krzysztof un profesor que cree en la lógica, en las matemáticas y en la ciencia. Después de ver un perro muerto, Pawel pregunta a su padre sobre la muerte, éste le responde que lo que ocurre es que el corazón deja de latir. El padre no cree que exista el alma, pero su hermana Irena, tía de Pawel, trata de compartir su fe con el pequeño. Cuando el niño le pregunta sobre Dios, ella lo abraza y le responde que éste está en el amor de su abrazo.

Pawel y su padre calculan a través de la computadora que el hielo está suficientemente congelado para que el pequeño pueda patinar en el lago. Llaman al servicio meteorológico para confirmar el estado del tiempo. Cuando Pawel duerme, su padre sale a verificar que el hielo esté lo suficientemente congelado.

Al día siguiente Pawel no regresa a casa, Krzysztof se da cuenta que algo ha pasado.

Más tarde descubrimos que el hielo en el que patina Pawel se rompe inexplicablemente y el niño muere.

Origen de la idea de *Decálogo I: amarás a Dios sobre todas las cosas*

Uno de los elementos que dieron forma a *Decálogo I*, fue la experiencia que tuvo Krzysztof Piesewicz cuando su hijo no llegó de patinar en hielo a la hora establecida.⁷⁷ Esta experiencia, la sensación de incertidumbre de no poder explicar la

⁷⁷ Op. cit. Indsorf, pp 69

ausencia de su hijo forma parte de la historia: Pawel se ha ido a patinar y no ha regresado, como mencioné anteriormente, el pequeño protagonista de *Decálogo I* se ahoga ya que el hielo se rompe.

*Decálogo I*⁷⁸ plantea también la pregunta por la existencia de Dios: si existe, ¿Por qué ocurre esto? Si no existe Dios y pueden determinarse todas las cosas, ¿cómo es que habiendo verificado el estado del tiempo asegurando que el hielo no se rompería, se rompió?

Del guión a la realización

En el caso de la puesta en escena, en el guión de *Decálogo I* estaba señalado que la película iniciaba con una toma exterior de día, donde se observan un grupo de departamentos en otoño. Una perra es perseguida por varios perros. Los propietarios de coches estacionados en las aceras aparecen por las escaleras cargando pilas metálicas.⁷⁹

La versión final de *Decálogo I* comienza con la toma exterior cerrada, sobre un lago congelado, sugiriendo que es invierno. La cámara suspendida hace un tilt up⁸⁰ mostrando un conjunto de edificios y a la orilla del lago en primer plano observamos una figura junto a una fogata que está humeando. Un close up revela esta figura como un hombre. Esta figura solitaria observa a la cámara durante unos segundos.⁸¹

⁷⁸ Única película del decálogo que abordaré

⁷⁹ Op cit. Indsorf pp73

⁸⁰ Tilt es el movimiento de la cámara de abajo hacia arriba o de arriba hacia abajo sobre su eje

⁸¹ <http://www.youtube.com/watch?v=eb5cHjUcx5o> para ver el inicio de decálogo uno ver del Segundo 0:24 al 0:29

En la parte final de la película se sabría que el hielo se había roto porque una fábrica cercana había derramado agua caliente durante la noche. Durante la filmación de esta escena, Kieslowski eliminó esta parte decidiendo no explicar cómo fue que se rompió el hielo.

La última escena de *Decálogo I* muestra al Krzysztof ateo entrando a una iglesia, de noche. Este, llega al altar frente al cuadro de una virgen. El hombre llora, lleno de ira, tira una mesa, con velas prendidas. De una de las velas se derrama la cera sobre el cuadro de una virgen y parece que esta también llora. La película cierra con una imagen en video de Pawel corriendo.

En el guión estaba señalado que en la iglesia habría gente y un padre oficiando una misa. Durante la filmación de esta escena Kieslowski decidió dejar la iglesia vacía y al personaje solo, mostrando también la situación existencial en la que se encuentra en ese momento y intentando con ello mostrar cómo se encuentra el hombre en el mundo frente a la experiencia de la muerte.⁸²

Estos detalles y la manera de filmarlos, tienen un gran impacto visual, es decir en la manera en la cual los percibimos. Estos toman forma en un estilo que lleva a Kieslowski a los llamados temas metafísicos que le parecían interesantes a explorar: los problemas del bien último, el mal, la existencia del alma, la predestinación, la existencia de Dios, la búsqueda espiritual, la tentación, la salvación, la redención. Temas que encontramos recurrentemente en su trabajo⁸³

Algo que Kieslowski tenía en mente durante la realización de todo el *Decálogo* eran preguntas como ¿Qué es en esencia lo correcto y lo incorrecto? ¿Qué es una mentira y qué es una verdad? ¿Qué es honestidad y qué es deshonestidad?, ¿Cuál debería ser

⁸² Para ver esta escena ir a: <http://www.youtube.com/watch?v=eb5cHjUcx5o> ver segundo 48:49-51:35

⁸³ Joseph Kickasola, *The Films of Krzysztof Kieslowski: the liminal image*. Continuum, New York 2004.pp75

nuestra actitud hacia esto?⁸⁴ y evidentemente la pregunta que atraviesa siempre la mente de un realizador, ¿Cómo traducir estas interrogantes en imágenes?

***Azul*⁸⁵ Krzysztof Kieslowski (Francia, 1993)**

(Color, (Eastman Color), formato 1.84:1, filmada en 35 mm (Kodak))

Azul es la primera parte de la trilogía *Azul (libertad), Blanco (igualdad) y Rojo (fraternidad)*, cada parte de la *Trilogía* trata sobre personajes que tienen una suerte de percepción o sensibilidad. Una cuestión interesante a resaltar sobre la *Trilogía*, en paralelo al *Decálogo* y señalado por Slavoj Zizek es que mientras podemos situar *Decálogo* en los mandamientos del viejo testamento, la *Trilogía* puede referirse a las 3 virtudes del nuevo testamento que acompañarían cada uno de los colores. Así la Azul, Blanco y Rojo solo se entendería a partir de la Fe, la Esperanza y la Caridad.⁸⁶ Centrándonos en Azul que será la película a tratar quisiera preguntar ¿Cómo poner en imágenes, filmar el tema de la libertad y la situación a la que una persona se enfrenta después de la experiencia de la muerte?

⁸⁴ Krzysztof Kieslowski and Danusia Stok, *Kieslowski on Kieslowski*. Faber and Faber London 1993 pp.149

⁸⁵ Para los propósitos de esta investigación, únicamente abordaré la película de *Azul*.

⁸⁶ Cfr. Slavoj Zizek, *The fright of real tears Krzysztof Kieslowski Between theory and post-theory* BFI: 2001 UK pp. 155

Sinopsis *Azul*

Julie (Juliette Binoche) pierde a su marido Patrice (Claude Duneton), un conocido compositor y a su pequeña hija Anna en un accidente automovilístico, del que ella se salva. Después de este acontecimiento, Julie intenta suicidarse; incapaz hacerlo, decide olvidar su pasado.

Posteriormente se entera de que estando casado con ella, Patrice había tenido una amante: Sandrine (Florence Pernel), la cual está embarazada de él. Frente a esta situación, Julie sigue intentando separarse de todo lo que implicaba su pasado para comenzar una nueva vida. Vende su casa y todas sus cosas para después mudarse a un lugar en París en el cual supone que nadie la encontrará. Únicamente conserva un candelabro color azul que pertenecía a su hija Anna. Olivier (Benoît Régent), el colaborador de Patrice, quien ha estado secretamente enamorado de Julie, la encuentra y le pide que complete la obra que su esposo no había terminado (y que ella creyó haber destruido pensando que era la única copia). Éste concierto había de ser dedicado a la unificación de Europa. Ella se niega, intentando desesperadamente borrar cualquier huella del pasado que amenazara su nueva libertad; sin embargo, fragmentos de pensamientos y recuerdos que toman forma a través de música (la música compuesta por Patrice) se aparece recurrentemente. Finalmente decide terminar la composición, comienza una relación con Olivier, se reconcilia con el mundo y con las personas que jugaban un papel importante para ella y para su esposo incluyendo a Sandrine.

El origen de la idea de *Azul*

En la película *Azul* (1993) Kieslowski, hace algo parecido a lo que hizo en el *Decálogo*, la idea surgió de su co-guionista Piesewicz quien le dijo a Kieslowski que si habían filmado los diez mandamientos, ¿Por qué no trabajar con libertad, igualdad y fraternidad? ¿Por qué no ver cómo operan hoy en día estas tres palabras en un plano personal, íntimo y humano, no en un plano político?⁸⁷

A diferencia del *Decálogo* que se filmó en una misma locación en Polonia, la *Trilogía* se filmó en tres países distintos. Sin embargo, recurriendo a una constante de su cine, Kieslowski hizo coincidir personajes y momentos de *Azul* y *Blanco* en una escena en París⁸⁸ y en la escena final de *Rojo* coinciden los protagonistas de las tres películas.

Tomando el tema de la libertad, la idea partía de una pregunta: ¿Cómo se vive la libertad planteada en los ideales de la Revolución Francesa en un contexto cotidiano?, ¿Qué es la libertad en este plano? ¿Es posible ser libre con los otros? y ¿Qué tipo de libertad se asume?

En el caso de *Azul*, específicamente sobre los personajes de Julie y Patrice, cuenta Piesewicz, que una noche vio la entrevista de un compositor polaco en televisión, éste iba con su esposa. El co-guionista de Kieslowski pensó que esta mujer debía tener un papel muy importante en la vida de éste hombre. Esta idea fue el punto de partida de *Azul*.⁸⁹

⁸⁷ Krzysztof Kieslowski and Danusia Stok, *Kieslowski on Kieslowski*. London: Faber and Faber 1993 pp212

⁸⁸ Ver Kieslowski y Stok. pp220

⁸⁹ Cfr. Insdorf Annette, *Double Lives, Second Chances: the cinema of Krzysztof Kieslowski*. Hyperion, New York 1999139

El sonido y la música

En *Azul* el sonido tiene un papel muy importante y en ocasiones precede a la imagen. Al inicio de la película, sobre una imagen en negro podemos escuchar el movimiento de la calle. Sólo después observamos la cámara detrás de una llanta en primer plano de un vehículo que avanza a gran velocidad sobre la calle.

Considero que el sonido nos lleva a pensar también en la música, cómo se complementan ambos y la intensidad emocional que ésta le da al contenido de la película, marcando también el tono del filme. No es así que escuchamos en ocasiones alguna composición musical y la asociamos inmediatamente a una película.

La música en *Azul* juega un papel importante de principio a fin. Siendo el difunto esposo de Julie un compositor, cuando él muere, Julie busca olvidar todo, se aleja de todo. Sin embargo, la música compuesta por Patrice, regresa a Julie de manera inconsciente. Hay varias escenas en la película donde esto ocurre. Un ejemplo es que cuando, después del accidente que Julie se aleja de todo, Julie nada en una piscina local. Allí es donde la música que había estado componiendo su esposo vuelve a ella.⁹⁰ Este tema acompaña toda la película y a Julie.

El compositor Zbigniew Preisner, quien escribió casi toda la música de las películas de Kieslowski, basa su *Canción para la Unificación de Europa* en el texto del capítulo XIII de la primera Carta de San Pablo a los Corintios⁹¹, la cual aborda varios

⁹⁰ Para ver esa escena de *Azul* ir a: <http://www.youtube.com/watch?v=osu3j7N1fGU>

⁹¹ Para escuchar la pieza del compositor con la letra ir a: <http://www.youtube.com/watch?v=-XYYJnGDo4>

“Aunque yo hablara todas las lenguas de los hombres y de los ángeles, si no tengo amor, soy como una campana que resuena o un platillo que retiñe. Aunque tuviera el don de la profecía y conociera todos los misterios y toda la ciencia, aunque tuviera toda la fe, una fe capaz de trasladar montañas, si no tengo amor, no soy nada. Aunque repartiera todos mis bienes para alimentar a los pobres y entregara mi cuerpo a las llamas, si no tengo amor, no me sirve para nada. El amor es paciente, es servicial; el amor no es envidioso, no hace alarde, no se envanece, no procede con bajeza, no busca su propio interés, no se irrita, no tienen en cuenta el mal recibido, no se alegra de la injusticia, sino que se regocija con la verdad. El amor todo lo disculpa, todo lo cree, todo lo espera, todo lo soporta. El amor

de los temas que le interesaban a Kieslowski: la fe, la ciencia, en el caso del tema de *Azul* la importancia del amor, quizá la libertad en el amor.

Del guión a la realización⁹²

En el caso de *La Trilogía* hubo 4 versiones del guión para cada película y un guión más para los diálogos, Kieslowski repasaba los diálogos con sus actores mejorando o quitando algunas partes. Durante la filmación siguió cambiando los diálogos.⁹³ Para *Azul* hubo 30 versiones editadas. Hubo escenas que Kieslowski añadió al guión, tal fue el caso de la toma final de *Azul*⁹⁴ en la cual vemos un ojo que refleja la espalda desnuda de Julie, y después la vemos en un close up llorando.⁹⁵

La cinematografía

En el caso de esta película el color azul juega un papel muy importante. En gran parte de la película predomina este color que establece un tono que recorre todo el filme. Para ello se utilizaron filtros azules, luces con esos tonos, props y escenarios que incluyeran ese color.

En la primera escena de la película, durante una mañana azul y gris, con niebla, la cámara está colocada detrás de la llanta de un Alfa Romeo azul. Después hay un corte y pasamos a un close-up de la pequeña mano de Anna (la hija de Julie) que sostiene una envoltura de color azul el cual se abanica con el viento fuera de la ventana del

no pasará jamás. Las profecías acabarán, el don de lenguas terminará, la ciencia desaparecerá; porque nuestra ciencia es imperfecta y nuestras profecías, limitadas. Cuando llegue lo que es perfecto, cesará lo que es imperfecto. Mientras yo era niño, hablaba como un niño, sentía como un niño, razonaba como un niño, pero cuando me hice hombre, dejé a un lado las cosas de niño. Ahora vemos como en un espejo, confusamente; después veremos cara a cara. Ahora conozco todo imperfectamente; después conoceré como Dios me conoce a mí. En una palabra, ahora existen tres cosas: la fe, la esperanza y el amor, pero la más grande todas es el amor". Carta de San Pablo a los Corintios 13, 1-13

⁹² Ver. Indsorf. Kieslowski presencié un accidente como el que presencié Antoine. Pp142

⁹³ Op. cit Kieslowski on Kieslowski p225

⁹⁴ <http://www.youtube.com/watch?v=mv4czx-gzSU>

⁹⁵ Op. cit Indsorf pp 47

coche. El coche acelera dentro de un túnel con Anna en la parte de atrás observando en la ventana trasera las luces (azules, blancas y rojas) que se reflejan en su cara, observa en dirección a la cámara. Después de otro corte, vemos el auto estacionado a la orilla de la carretera. Con un plano detalle, la cámara revela al espectador un problema mecánico del coche, éste gotea.⁹⁶

Hago aquí un pequeño paréntesis para señalar algo ya descrito por Hitchcock: el mostrar algo al espectador que los personajes en la película no saben, genera un estado emocional en donde nosotros sabemos que algo puede pasar cuando los personajes de la película no lo saben y no hay nada que podamos hacer.

La siguiente toma introduce a un joven autoestopista parado junto a la carretera jugando con un valero sin lograr encajarlo. En el momento en el que el joven logra encajar el balero, escuchamos el sonido de un coche que se estrella. Luego de un corte, en un long-shot se revela el carro que vimos al principio estrellado contra un árbol, un perro corre cerca de allí y una pelota de playa sale rebotando del auto. Aquí termina esta primera escena.

Es en éstas primeras tomas, sin diálogos, se plantean de manera visual algunas de las temáticas de Kieslowski como ¿Qué hubiera ocurrido si el coche se detiene a recoger al autoestopista? ¿Qué hubiera ocurrido si el joven del valero fuera un pasajero? Retomando la idea del origen de la idea, Kieslowski fue testigo de un accidente parecido.

La siguiente escena está caracterizada por close-ups extremos que duran varios segundos. Estas tomas se hicieron con un lente de 200mm, lo cual permitió dichos

⁹⁶ <http://www.youtube.com/watch?v=9uHLiS0q3P0&feature=fvst>

acercamientos. Por ejemplo, la última escena (mencionada anteriormente) de la espalda reflejada en un ojo o cuando el doctor le anuncia a Julie sobre la muerte de su hija Anna y su esposo Patrice, vemos al doctor reflejado en el iris de Julie en un close-up extremo. Durante esta parte, otro close-up extremo es utilizado sobre el rostro de Julie, observamos sus labios y sus ojos cuando ve en una pequeña tele el funeral de su familia, e intenta no llorar.⁹⁷ La elección de este lente, es determinante para la puesta de esta escena y de quién es el punto de vista en la película. A partir de este momento, todo será visto desde los ojos y la percepción de Julie.

Más adelante otra escena importante, trabajada con este lente es, cuando Julie está en un café con el Olivier, quien está enamorado de ella. Ambos escuchan música, muy parecida a la que el difunto esposo de Julie componía. Olivier se despide después de ser rechazado por Julie. Mientras éste sale notamos que esa música la toca un flautista en la calle. Después pasamos a un extreme close up de los dedos de Julie sosteniendo un cubo de azúcar que absorbe el café de una pequeña taza. Cuando el cubo de azúcar está completamente impregnado de café, Julie suelta el cubo dentro de la taza. Con esta toma, Kieslowski lo que está haciendo es mostrar el punto de vista de la protagonista y con este detalle, muestra también cómo se siente. Todo lo demás alrededor no es importante. Lo que la cámara hace al enfocar el cubo de azúcar es mostrar que Julie al contener el dolor, cierra para ella todo lo de afuera (el hombre que la ama, la música parecida a la que componía su marido) de manera visual, Kieslowski recalca su ensimismamiento⁹⁸.

Retomando lo que mencioné al principio, en el caso específico de Azul, la libertad es tal siempre y cuando sea sustentada por la caridad, esto es en la aceptación de los

⁹⁷ <http://www.youtube.com/watch?v=k7Kn5jJ5Ctw>

⁹⁸ Esta escena es explicada en detalle por Kieslowski ver: <http://www.youtube.com/watch?v=hsLxTo0bQbQ>

otros. Julie pasa así de un estado de libertad abstracta a una libertad concreta en la cual puede incluir en su libertad a los otros.⁹⁹

El director polaco afirma que a pesar de que los personajes de su *trilogía* nunca serán completamente libres, iguales o fraternales, pueden aproximarse a una suerte de lucidez que les permite vivir.¹⁰⁰

*Il faut confronter les idées vagues,
avec des images claires*
Jean-Luc Godard

¿Qué es una idea en cine?

La idea es el punto de partida para la posible realización de una película, parte de la necesidad de transmitir algo. Hablar del origen de una idea es complicado ya que ésta puede proceder de distintos aspectos: una cierta forma de ver la vida construida en parte por el contexto social e histórico, por la experiencia, una pregunta, un recuerdo, una imagen, una percepción, la inspiración, la imaginación, los sueños y el inconsciente. Conceptos o palabras que aparecen aquí de manera generalizada, lo cierto es que siempre es necesario partir de algo concreto y es precisamente en este momento donde el talento, el trabajo y en algunos casos quizá la genialidad puedan influir para hacer de una idea una buena película o una obra maestra. ¿Cómo llevar estas cuestiones a cine?, ¿Cómo traducirlas en una imagen cinematográfica? Y ¿Qué implica pasar de una idea abstracta a una materialización concreta? Por ejemplo, después de escribir una idea en 3 o 4 renglones, puede ayudar una línea argumental o

⁹⁹ Cfr. Op cit. Zizek pp. 155

¹⁰⁰ Op. Cit. Indorf pp144

un guión, pues el desarrollo de ésta, presenta las dificultades a las cuales puede enfrentarse un realizador durante la puesta en escena y también a la obtención de un financiamiento.

Tomaré otro ejemplo sobre el origen de una idea en una entrevista con Woody Allen acerca algunas de sus películas, quizá con un ejemplo concreto podré hacer una aproximación a lo que es una idea en cine y cómo o de dónde se origina esta.

En una entrevista con el realizador norteamericano éste responde a la pregunta sobre el origen de sus películas y si estas parten de un sentimiento personal o de una noción general que intenta transmitir:

W.A. “En el caso de *Interiores*¹⁰¹ (1978), expresé mis sentimientos con respecto a la vida: ésta es fría, vacía y el arte no nos salva de ello, quizá algo de calidez humana sí. Esto es algo que utilicé para escribir didácticamente. El conjunto de mis ideas suenan pesimistas. *Crímenes y delitos* (1989) muestra que se puede cometer un crimen y salir impune de esto porque hay un universo sin Dios. Si uno no se limita, nadie nos va a limitar. En la *Rosa púrpura del Cairo* (1985), mi sentimiento era la elección entre realidad y fantasía, por supuesto, somos forzados a escoger la realidad y ésta siempre nos mata. En *Interiores* había mucho sobre que tan fríos y poco comunicativos somos los unos con los otros y que la vida es algo terrible y la muerte es algo terrible y nada puede ayudarnos. Juntando todas estas ideas (ríe) suena desalentador.¹⁰²

Después de una idea y de una línea argumental, (reiterando que no generalizo las etapas de realización) normalmente viene la escritura de un guión, guía para la futura puesta en escena. Escribir para cine implica hacerlo de manera específica, pensando en imágenes, considerando valores de plano, percibiendo tonos, colores y estilos. Un

¹⁰¹ Para ver la película ir: <http://www.youtube.com/watch?v=evkLaFh8qcQ>

¹⁰² Eric, Lax *Conversations with Woody Allen: his films, the movies, and moviemaking: updated and expanded* Alfred A. Knopf. New York:2009 pp 358

punto y seguido o un punto y aparte significan un cambio de plano o un espacio de tiempo. Mencioné a Woody Allen también porque considero que tiene un talento para los diálogos, al igual que el realizador sueco Ingmar Bergman a quien el realizador Norteamericano admira. Los diálogos largos abundan en las películas de ambos. Escribir una conversación en un guión es considerablemente complicado, durante el proceso de escritura, se puede caer en lugares comunes o hacer de un diálogo común una argumento poco creíble. Es interesante pensar en esto, pues una plática cualquiera, cualquiera la puede entablar, sin embargo, escribirla y luego representarla de manera auténtica es un arte. (Para ver ejemplos de esto recomiendo *Manhattan* de Woody Allen (1979), *Fanny y Alexander* (1982) de Bergman y (en un estilo distinto) *Yes* de Sally Potter (2004).

A continuación desarrollo aspectos importantes de lo que es un guión como instrumento narrativo y un elemento con el cual éste puede apoyarse para la concepción visual y la posible puesta en escena de una película: el storyboard.

*Cinematógrafo: nueva
manera de escribir, por
tanto de sentir.*

Robert Bresson

El Guión

El guión es una descripción puntual del proyecto de película, éste cambia constantemente ya que lo que se escribe terminará por representarse en imágenes.

Escribir un guión es escribir de otro modo; con miradas y silencios, con movimientos e inmovilidades, con conjuntos increíblemente complejos de imágenes y de sonidos

que pueden tener mil relaciones entre sí.¹⁰³ El guión lleva varias etapas, varía de acuerdo al director, al género y la idea de la película puede modificarse radicalmente cuando se trabaja sobre este. Después de la idea, viene el guión literario, que incluye un tratamiento, es decir, una sinopsis de la acción y una versión final que es el guión técnico. Existe un storyboard, en el cual se conciben las tomas o la expresión visual de lo escrito.

El Storyboard

El storyboard es una herramienta cinematográfica situada entre el diseño artístico y el dibujo técnico, representa la base de acción, los movimientos, que se llevan a cabo frente a la cámara, representados en imágenes dibujadas de manera individual. Esto permite probar y revisar la dramaturgia para el curso narrativo de la película. Un storyboard permite insights en la concepción artística de una película, mientras desarrolla de manera simultánea su propia atracción independiente. El storyboard consiste también en una preparación para diseñar una película y puede mostrar en qué no debe gastarse dinero de más.¹⁰⁴

¹⁰³ Jean-Claude Carrière, Pascal Bonitzer, *Práctica del guión cinematográfico* Paidós, Barcelona 1998 pp 15

¹⁰⁴ “A Storyboard is a cinematic working tool, positioned somewhere between artistic design and technical drawing, it represents the tours of action that takes place in front of the camera as well as the movements of the camera itself in the form of individually drawn images. In this way it makes the testing and the dramaturgical revisions to the narrative course of a films story possible. A storyboard allows insights in to the artistic conception of a film while simultaneously developing its own independent aesthetic attraction. The storyboard is a visual preplanning to design the film and it can also show what you don’t need to spend money on” Exposición *Storyboards von Hitchcock Bis Spielberg* Deutsche Kinemathek museum für film und fernesehen. Berlín, Alemania. 2011

En el cine el ritmo surge orgánicamente en correspondencia al sentimiento de la vida que tiene el propio director, en correspondencia a su búsqueda del tiempo.

Andrei Tarkovski, *Esculpir en el tiempo*

Alfred Hitchcock: un ejemplo de puesta en escena

Para el realizador inglés hay una ley esencial en el cine: todo lo que se *dice* en lugar de ser mostrado se pierde para el público. Hitchcock filma directamente, sin recurrir al diálogo explicativo, sentimientos como la sospecha, los celos, el deseo y la envidia. En un guión el diálogo expresa pensamientos y/o sentimientos de personajes, lo que en la vida *real* es muy distinto. Cuando se cuenta una historia en cine, sólo se debería hacer uso del diálogo cuando es imposible hacerlo de otra forma.¹⁰⁵

Un ejemplo de esto es señalado por el maestro del suspenso, en éste las palabras pasan a ser secundarias y lo más importante se desarrolla a otro nivel, en los pensamientos y sentimientos que podemos observar a través de las miradas de los personajes, la puesta en escena y lo más importante: la imagen.

“Supongamos que invitado a una reunión, pero en plan de observador, miro al señor Y...que cuenta a tres personas las observaciones que acaba de pasar en Escocia con su mujer. Observando atentamente su rostro puedo seguir sus miradas y darme cuenta que lo que le interesa de hecho son las piernas de la señora X... Me acerco ahora a la señora X...Ella habla de la penosa escolaridad de sus dos hijos pero su mirada fría se vuelve con frecuencia para desmenuzar la elegante silueta de la joven señorita Z...

Lo mas importante de esta escena, no está en el contenido del diálogo, sino en los pensamientos y sentimientos de los personajes:

- a) el deseo físico del señor Y por la señora X
- b) celos de la señora X con respecto de la señorita Z.¹⁰⁶

¹⁰⁵ Cfr. Op. Cit. Hitchcock pp59

¹⁰⁶ François Truffaut, *El cine según Hitchcock*, Madrid: Alianza Editorial, 2008.pp

En la realización cinematográfica se reemplazan detalles literales del guión por imágenes sugestivas.

En este capítulo he mostrado las etapas para hacer una película y los agentes involucrados en éste proceso, entendiendo que esto varía de acuerdo al tipo de producción y al género. Sin dejar de concebir parte del proceso de creación cinematográfica como un trabajo en equipo, me centro en la figura del cineasta o realizador para analizar el proceso de creación, pues es el director quien articula y ordena paso a paso la puesta en escena, trabajando con cada uno de los agentes y técnicos, para transformar una idea en una imagen con sentido por medio de una toma. Tomando como ejemplos el origen de una idea en el caso de la película *El Chico* de Chaplin y en el caso de *Decálogo* y *Azul* de Kieslowski, muestro la necesidad de un punto de partida de estos realizadores para materializar sus ideas en películas y las complicaciones a las que se enfrentan para lograr esto. De la mano con lo anterior, intentando tener un punto concreto para reflexionar sobre el origen de una idea en cine, señalo de manera breve qué es una idea en cine, de dónde y/o cómo se origina. En este caso tomo como ejemplo una entrevista con el realizador Norteamericano Woody Allen, en la cual explica las motivaciones para películas como *Interiores*, *La Rosa púrpura del Cairo* y *Crímenes y delitos*. Elegí a este realizador también, porque considero que tiene un gran ingenio para escribir diálogos largos y para la escritura de un guión esto es muy importante. Después de reflexionar sobre la idea, paso al guión y a lo que hay que tener en cuenta cuando se escribe para cine, pues se piensa en imágenes y se describe cada una de las acciones, espacios y estados en los que se encuentra un personaje. Hay que adelantarse a la puesta en escena considerando valores de plano, dónde y cómo se coloca la cámara, cómo se

ilumina, la ambientación y cómo se quiere filmar. Por ello el guión se complementa con un storyboard, representación visual de lo escrito, éste a su vez se complementa con un plan de trabajo, descripción específica y técnica de cada secuencia. El ejemplo que pongo de Alfred Hitchcock puede explicar lo anterior, pues muestra lo que ocurre en un diálogo y la importancia de la puesta en escena, pues no hay que olvidar que en un guión el dialogo expresa pensamientos y/o sentimientos de personajes.

A continuación presento ejemplos de mi experiencia como realizadora en proyectos documentales y de ficción. Con este apartado tengo la intención de complementar y reforzar lo presentado anteriormente, mostrando la necesidad de un punto de partida o una idea como etapa imprescindible del proceso de creación, independientemente de los medios que se tenga para lograr esto. Siguiendo el mismo modelo del que parto desde el principio, muestro el origen de las ideas para los proyectos que he realizado y completo también con ejemplos de términos que he mencionado anteriormente como un guión técnico, un storyboard y un casting entre otros. Cabe recordar que hay un glosario de términos cinematográficos al final de esta investigación en caso de ser requerido.

*Una película en la que uno se entrega a su tarea
(.....) no es un trabajo más, sino que es un acto
humano, que condiciona tu destino*

Andrei Tarkovski, *Esculpir en el tiempo*

Capítulo IV

**Ejemplos y reflexión del desarrollo de la realización en ficción y documental
dirigidos por la maestrante:**

El Suéter

(Cortometraje filmado en 16mm, 1min) México D.F. 2005

Para este cortometraje de ficción, escribí una historia de un minuto, lo cual equivale aproximadamente a una hoja tamaño carta. Filmé en formato super16, sin sonido y en una sola locación. Para este proyecto no había presupuesto, el material y el equipo lo puso la Universidad Iberoamericana en la cual yo estudiaba filosofía en ese momento. En ese contexto, yo acababa de leer una historia de Julio Cortázar, que adjunto a continuación e invito a leer:

No se culpe a nadie¹⁰⁷

“El frío complica siempre las cosas, en verano se está tan cerca del mundo, tan piel contra piel, pero ahora a las seis y media su mujer lo espera en una tienda para elegir un regalo de casamiento, ya es tarde y se da cuenta de que hace fresco, hay que ponerse el pulóver azul, cualquier cosa que vaya bien con el traje gris, el otoño es un ponerse y sacarse pulóveres, irse encerrando, alejando. Sin ganas silba un tango mientras se aparta de la ventana abierta, busca el pulóver en el armario y empieza a ponérselo delante del espejo. No es fácil, a lo mejor por culpa de la camisa que se adhiere a la lana del pulóver, pero le cuesta hacer pasar el brazo, poco a poco va avanzando la mano hasta que al fin asoma un dedo fuera del puño de lana azul, pero a la luz del atardecer el dedo tiene un aire como de arrugado y metido para adentro, con una uña negra terminada en punta. De un tirón se arranca la manga del pulóver y se mira la mano como si no fuese suya, pero ahora que está fuera del pulóver se ve que es su mano de siempre y él la deja caer al extremo del brazo flojo y se le ocurre que lo mejor será meter el otro brazo en la otra manga a ver si así resulta más sencillo. Parecería que no lo es porque apenas la lana del pulóver se ha pegado otra vez a la tela de la camisa, la falta de costumbre de empezar por la otra manga dificulta todavía más la operación, y aunque se ha puesto a silbar de nuevo para distraerse siente que la mano avanza apenas y que sin alguna maniobra complementaria no conseguirá hacerla llegar nunca a la salida. Mejor todo al mismo tiempo, agachar la cabeza para calzarla a la altura del cuello del pulóver a la vez que mete el brazo libre en la otra manga enderezándola y tirando simultáneamente con los dos brazos y el cuello. En la repentina penumbra azul que lo envuelve parece absurdo seguir silbando, empieza a sentir como un calor en la cara aunque parte de la cabeza ya debería estar afuera, pero la frente y toda la cara siguen cubiertas y las manos andan apenas por la mitad de las mangas. por más que tira nada sale afuera y ahora se le ocurre pensar que a lo mejor se ha equivocado en esa especie de cólera irónica con que reanudó la tarea, y que ha hecho la tontería de meter la cabeza en una de las mangas y una mano en el cuello del pulóver. Si fuese así su mano tendría que salir fácilmente pero aunque tira con todas sus fuerzas no logra

¹⁰⁷ <http://www.escribirte.com.ar/destacados/1/cortazar/textos/143/no-se-culpe-a-nadie.htm>

hacer avanzar ninguna de las dos manos aunque en cambio parecería que la cabeza está a punto de abrirse paso porque la lana azul le aprieta ahora con una fuerza casi irritante la nariz y la boca, lo sofoca más de lo que hubiera podido imaginarse, obligándolo a respirar profundamente mientras la lana se va humedeciendo contra la boca, probablemente desteñirá y le manchará la cara de azul. Por suerte en ese mismo momento su mano derecha asoma al aire al frío de afuera, por lo menos ya hay una afuera aunque la otra siga apresada en la manga, quizá era cierto que su mano derecha estaba metida en el cuello del pulóver por eso lo que él creía el cuello le está apretando de esa manera la cara sofocándolo cada vez más, y en cambio la mano ha podido salir fácilmente. De todos modos y para estar seguro lo único que puede hacer es seguir abriéndose paso respirando a fondo y dejando escapar el aire poco a poco, aunque sea absurdo porque nada le impide respirar perfectamente salvo que el aire que traga está mezclado con pelusas de lana del cuello o de la manga del pulóver, y además hay el gusto del pulóver, ese gusto azul de la lana que le debe estar manchando la cara ahora que la humedad del aliento se mezcla cada vez más con la lana, y aunque no puede verlo porque si abre los ojos las pestañas tropiezan dolorosamente con la lana, está seguro de que el azul le va envolviendo la boca mojada, los agujeros de la nariz, le gana las mejillas, y todo eso lo va llenando de ansiedad y quisiera terminar de ponerse de una vez el pulóver sin contar que debe ser tarde y su mujer estará impacientándose en la puerta de la tienda. Se dice que lo más sensato es concentrar la atención en su mano derecha, porque esa mano por fuera del pulóver está en contacto con el aire frío de la habitación es como un anuncio de que ya falta poco y además puede ayudarlo, ir subiendo por la espalda hasta aferrar el borde inferior del pulóver con ese movimiento clásico que ayuda a ponerse cualquier pulóver tirando enérgicamente hacia abajo. Lo malo es que aunque la mano palpa la espalda buscando el borde de lana, parecería que el pulóver ha quedado completamente arrollado cerca del cuello y lo único que encuentra la mano es la camisa cada vez más arrugada y hasta salida en parte del pantalón, y de poco sirve traer la mano y querer tirar de la delantera del pulóver porque sobre el pecho no se siente más que la camisa, el pulóver debe haber pasado apenas por los hombros y estará ahí arrollado y tenso como si él tuviera los hombros demasiado anchos para ese pulóver lo que en definitiva prueba que realmente se ha equivocado y ha metido una mano en el

cuello y la otra en una manga, con lo cual la distancia que va del cuello a una de las mangas es exactamente la mitad de la que va de una manga a otra, y eso explica que él tenga la cabeza un poco ladeada a la izquierda, del lado donde la mano sigue prisionera en la manga, si es la manga, y que en cambio su mano derecha que ya está afuera se mueva con toda libertad en el aire aunque no consiga hacer bajar el pulóver que sigue como arrollado en lo alto de su cuerpo. Irónicamente se le ocurre que si hubiera una silla cerca podría descansar y respirar mejor hasta ponerse del todo el pulóver, pero ha perdido la orientación después de haber girado tantas veces con esa especie de gimnasia eufórica que inicia siempre la colocación de una prenda de ropa y que tiene algo de paso de baile disimulado, que nadie puede reprochar porque responde a una finalidad utilitaria y no a culpables tendencias coreográficas. En el fondo la verdadera solución sería sacarse el pulóver puesto que no ha podido ponérselo, y comprobar la entrada correcta de cada mano en las mangas y de la cabeza en el cuello, pero la mano derecha desordenadamente sigue yendo y viniendo como si ya fuera ridículo renunciar a esa altura de las cosas, y en algún momento hasta obedece y sube a la altura de la cabeza y tira hacia arriba sin que él comprenda a tiempo que el pulóver se le ha pegado en la cara con esa gomosidad húmeda del aliento mezclado con el azul de la lana, y cuando la mano tira hacia arriba es un dolor como si le desgarraran las orejas y quisieran arrancarle las pestañas. Entonces más despacio, entonces hay que utilizar la mano metida en la manga izquierda, si es la manga y no el cuello, y para eso con la mano derecha ayudar a la mano izquierda para que pueda avanzar por la manga o retroceder y zafarse, aunque es casi imposible coordinar los movimientos de las dos manos, como si la mano izquierda fuese una rata metida en una jaula y desde afuera otra rata quisiera ayudarla a escaparse, a menos que en vez de ayudarla la esté mordiendo porque de golpe le duele la mano prisionera y a la vez la otra mano se hinca con todas sus fuerzas en eso que debe ser su mano y que le duele, le duele a tal punto que renuncia a quitarse el pulóver, prefiere intentar un último esfuerzo para sacar la cabeza fuera del cuello y la rata izquierda fuera de la jaula y lo intenta luchando con todo el cuerpo, echándose hacia adelante y hacia atrás, girando en medio de la habitación, si es que está en el medio porque ahora alcanza a pensar que la ventana ha quedado abierta y que es peligroso seguir girando a ciegas, prefiere detenerse aunque su mano derecha siga yendo y viniendo sin ocuparse

del pulóver, aunque su mano izquierda le duela cada vez más como si tuviera los dedos mordidos o quemados, y sin embargo esa mano le obedece, contrayendo poco a poco los dedos lacerados alcanza a aferrar a través de la manga el borde del pulóver arrollado en el hombro, tira hacia abajo casi sin fuerza, le duele demasiado y haría falta que la mano derecha ayudara en vez de trepar o bajar inútilmente por las piernas en vez de pellizcarle el muslo como lo está haciendo, arañándolo y pellizcándolo a través de la ropa sin que pueda impedirselo porque toda su voluntad acaba en la mano izquierda, quizá ha caído de rodillas y se siente como colgado de la mano izquierda que tira una vez más del pulóver y de golpe es el frío en las cejas y en la frente, en los ojos, absurdamente no quiere abrir los ojos pero sabe que ha salido fuera, esa materia fría, esa delicia es el aire libre, y no quiere abrir los ojos y espera un segundo, dos segundos, se deja vivir en un tiempo frío y diferente, el tiempo de fuera del pulóver, está de rodillas y es hermoso estar así hasta que poco a poco agradecidamente entreabre los ojos libres de la baba azul de la lana de adentro, entreabre los ojos y ve las cinco uñas negras suspendidas apuntando a sus ojos, vibrando en el aire antes de saltar contra sus ojos, y tiene el tiempo de bajar los párpados y echarse atrás cubriéndose con la mano izquierda que es su mano, que es todo lo que le queda para que lo defienda desde dentro de la manga, para que tire hacia arriba el cuello del pulóver y la baba azul le envuelva otra vez la cara mientras se endereza para huir a otra parte, para llegar por fin a alguna parte sin mano y sin pulóver, donde solamente haya un aire fragoroso que lo envuelva y lo acompañe y lo acaricie y doce pisos.”

El origen de la idea

Inspirada en éste cuento, tuve la idea de un escritor que llega a su cuarto de hotel con una máquina de escribir y un suéter. Intenta escribir una historia pero no lo logra, observa su suéter que está en la cama. Se levanta, intenta ponérselo y el suéter se apodera de él sacudiéndolo por todo el cuarto, azotándolo contra la pared. Finalmente lo deja inconsciente en el piso. Por cuestiones de presupuesto decidí que el suéter no arrojaría al hombre por la ventana. Por ello, al final, el mismo escritor, sentado frente a su máquina de escribir, (como si se viera a el mismo tirado en el piso, asfixiado por el suéter) ríe mientras redacta una historia titulada *El Suéter*.

Una de las cuestiones que me interesaba hacer en este cortometraje, independientemente del cuento, era contar visualmente lo que implica el proceso de creación e imaginación en la escritura: el desentrañar una idea. Los elementos principales estaban dados: un cuarto de hotel pequeño, un minuto de tiempo para la duración del corto y ningún diálogo. La idea del suéter apoderándose de alguien me pareció fantástica, un acto tan sencillo como ponerse un suéter, convirtiéndose en algo complejísimo y peligroso. Sin embargo, mi idea era abstracta, de igual manera, el cuento de Cortázar cuenta con elementos visuales, pero muy abstractos también, ya que el protagonista reflexiona constantemente sobre lo que piensa y cómo se siente, su mente está presente y podemos leer eso. Trasladar estas sensaciones de manera visual no es cosa fácil. Lo que hice fue pensar que el suéter de un escritor se vuelve una suerte de inspiración y a la vez la representación de lo que ocurre dentro de su mente. Para la puesta en escena la acción principal sería el hombre sentado en su máquina de escribir, intentando plasmar algo en papel, no lo logra y recurre a su

suéter, es allí donde irrumpe lo fantástico, es allí donde el cine y la edición posibilita experimentar algo fuera de lo común, claro está siempre y cuando funcione.

Establecer si logré transmitir esta idea con mi cortometraje, está en el espectador.

Guión literario: El Suéter¹⁰⁸

INT. HOTEL – NOCHE

UN HOMBRE 30-35 AÑOS ENTRA AL CUARTO DE UN HOTEL, EN EL CUAL HAY UNA CAMA MATRIMONIAL Y UN ESCRITORIO. EL HOMBRE LLEVA UNA MALETA EN LA MANO Y ESTÁ EMPAPADO. DEJA LA MALETA EN LA CAMA DE LA CUAL SACA UNA MÁQUINA DE ESCRIBIR QUE PONE EN UN ESCRITORIO QUE DA HACIA LA VENTANA, TIEMBLA (DE FRÍO) SACA ALGO DE ROPA Y UN SUETER ROJO, GRUESO, DE LANA, CON CUELLO. LO PONE SOBRE LA CAMA. SE QUITA LA GABARDINA Y LA CUELGA EN LA SILLA. SE FROTA LOS BRAZOS FUERTEMENTE OTRA VEZ, DIRIGIENDO LA MIRADA AL SUETER, AL CUAL OBSERVA CON EXTRAÑEZA. SE ACERCA A LA CAMA Y SE SIENTA JUNTO AL SUETER, LO OBSERVA CON MIEDO, SE PARA Y REGRESA NUEVAMENTE JUNTO AL SUETER, LE DA UN LEVE EMPUJÓN. TOMA EL SUETER, CIERRA LOS OJOS, LO METE Y LO DESLIZA POR SU CABEZA PERO NO LOGRA BAJARLO, HACE DOS INTENTOS, PERO NO LO LOGRA, SE MUEVE NERVIOSAMENTE, LOGRA METER LOS BRAZOS EN LAS MANGAS, PERO ESTOS SE MUEVEN COMO SI TUVIERAN VIDA PROPIA Y COMIENZAN A LUCHAR CON ÈL, QUE SIGUE INTENTANDO BAJAR EL SUETER. DESPUÉS TRATA DESESPERADAMENTE DE QUITARSE EL SUETER PERO ESTE NO SE LO PERMITE, DE PRONTO UNO DE LOS BRAZOS LO TOMA POR EL CUELLO Y LO LLEVA HASTA LA PARED QUE ESTÁ A LA DERECHA DE LA CABECERA DE LA CAMA, EL HOMBRE ES AZOTADO VARIAS VECES CONTRA ESTA PARED, HASTA QUE CAE AL PISO INCONCIENTE.

¹⁰⁸ Para la especificación de abreviaciones, tomas y encuadres ir a la página 159. Ver también el storyboard de la página 93.

Final 1

La cámara hace un paneo en el cual vemos al escritor sentado en su escritorio y con la mirada hacia donde acababa de caer el hombre con el suéter.

El hombre sonrío, comienza a escribir y pone de título "El Suéter"

La cámara hace un Dolly-out, y en un full shot lo vemos ya escribiendo, y en el piso donde acababa de ver a un hombre ya no hay nadie, al salir la cámara se detiene en el suéter y éste corre hacia ella y la envuelve.

Final 2

La cámara hace un paneo en el cual vemos al escritor sentado en su escritorio, con el suéter puesto y con la mirada hacia donde acababa de caer el hombre con el suéter.

El hombre sonrío, comienza a escribir y pone de título "El suéter La cámara hace un dolly -out, y en un full shot lo vemos ya escribiendo, y en el piso donde acababa de ver a un hombre ya no hay nadie

Guión técnico

Fade in:

INT. CUARTO HOTEL – NOCHE

A1 F.S.

Entra al cuarto de hotel y se quita la gabardina. Se sienta, acomoda hojas, se frota brazos

A2 M.C.U.

Ve el suéter (Dolly out) se ve a través de un vaso, el hombre se para y se sienta.

A3 E.C.U.

cierra los ojos

A4 M.S.

Se le atora el suéter, se levanta

A5 Cámara en mano

Lucha

A6 Subjetiva

Lucha 2

A7 F.S. Perfil izquierdo, azota pared

A8 Ras Piso

Cae

B1 F.S.

Entra al cuarto de hotel y se quita la gabardina

B2 M.C.U.

Observa suéter, se ríe

B3 O.S. y Dolly Out

Comienza a Escribir

Fade out

INT. CUARTO HOTEL - NOCHE

En el cuarto hay una cama, un escritorio en el que hay una computadora prendida, una pequeña impresora, varias hojas, algunas arrugadas, un cenicero con colillas y un vaso.

En la cama hay un suéter de lana

Escenas

P.D (plano detalle) un escritorio en el cual hay una computadora (o máquina de escribir), en donde alcanzamos a leer un ultimátum para entregar un escrito. La cámara hace un dolly out

A través de un espejo vemos a un hombre de espaldas, entra a cuadro (cuando la cámara se abre completamente) Está nervioso, observa su rostro en el espejo

Voz en off del hombre que se ve en el espejo:

Póntelo, y a sabes que sólo así puedes escribir, qué esperas...creías que lo podías hacer sólo...que iluso y sólo te queda un día.

El hombre se frota los brazos, se acerca a la cama lentamente viendo al suéter, voltea a ver la computadora

Se sienta en la cama junto al suéter, hace el esfuerzo de no mirarlo y de no tocarlo, pero no lo puede evitar, cierra los ojos e intenta ponérselo

El suéter se le atora, no pasa por la cabeza, el hombre jala desesperadamente para abajo, no logra bajarlo.

El hombre se levanta y hace movimientos con el cuerpo intentando bajarse el suéter

Mete las manos a las mangas y las manos lo comienzan a golpear y a atacar, el hombre se sacude por todo el cuarto luchando con el suéter

Uno de los brazos lo toma por el cuello y lo azota contra la pared hasta tirarlo al piso.

Ya en el piso, el hombre logra bajar el suéter, al deslizarse por su cabeza vemos otro rostro que el del principio

El nuevo hombre sonríe, se levanta, frota sus manos y se sienta a escribir contento.

Fade Out

Del guión a la realización

Para la locación se hizo un scouting en el cual el equipo técnico y yo elegimos un cuarto del *Hotel Bamer* en el centro histórico de la ciudad de México (Av. Juárez 52).

Elaboré un storyboard y junto con el fotógrafo tomamos fotos del cuarto de hotel donde se iba a filmar, de acuerdo a cómo íbamos a emplazar la cámara e iluminar. En el caso de éste cortometraje los puestos que se ocuparon fueron: Director, Asistente de dirección, director de arte, asistente del director de arte, Fotógrafo, asistente del fotógrafo, productor asistente de producción, staff y catering.

La elección del actor fue llevada por el director de producción con quien discutí acerca de cómo imaginaba al personaje. No hubo tiempo para un casting, discutí con el actor y me pareció adecuado para el rol.

La filmación de este cortometraje duró 8 horas, (ese mismo día filmamos tres cortometrajes más, por lo cual filmamos en total 33 horas sin parar). Una de las tomas que planeé desde la escritura y que diseñé en el storyboard, era que en el momento en el que el protagonista traía el suéter puesto y batallaba con él, tendríamos una toma subjetiva desde dentro del suéter. Debido al tamaño de la cámara y del suéter, no pudimos hacerla.

Para la música elegí a Wim Mertens un pianista belga y una pieza titulada *Struggle for pleasure*.¹⁰⁹

La edición tomó dos semanas. Hubo dos versiones editadas, esta tesis incluye el sitio web en el que puede verse este corto.

¹⁰⁹ <http://www.youtube.com/watch?v=LvZQOYzycVA>

Un regalo para María.

(Cortometraje filmado en 16mm, 2min)

La propuesta para este cortometraje fue filmar una historia corta, sin sonido en una sola locación, no había presupuesto y el material lo puso el centro cultural los Talleres de Coyoacán.

El origen de la idea

Al igual que en *El Suéter*, en esta ocasión la idea se adaptó también a la infraestructura. Situarla en una sola locación, sin sonido, me hizo pensar en el cuarto de alguien y en las distintas sensaciones que pueden experimentarse de día y de noche en ese mismo lugar. Después imaginé que la protagonista debía ser una niña pequeña, la cual duerme por primera vez sola. De día su cuarto es hermoso, lleno de juguetes y globos, es un lugar hospitalario. De noche todo esto se transforma pues en la oscuridad las cosas no parecen lo que son, y menos a los ojos de una niña pequeña que experimenta esto por primera vez. Es muy distinto a lo que pueden percibir sus padres, quienes la preparan para esta nueva etapa y tienen todas las atenciones para lograr un espacio de seguridad. De noche, en el corto después de ver a sus peluches como monstruos, una sombra parece cubrir a María por completo, haciéndonos pensar que algo terrible ha pasado. Sin embargo, la toma final es la pequeña levantándose de su cama, de día, reconociendo nuevamente su cuarto, se levanta para ir a desayunar y observa todo

el despliegue de peluches. Ese instante de la sensación de miedo a la oscuridad y de las distintas percepciones, fue lo que quise mostrar.

Guión literario

1.INT.-CUARTO MARIA.-TARDE/NOCHE

Es cumpleaños de María, ya tiene 6 años. Sus papás le tienen como regalo sorpresa un cuarto para ella sola. Hasta ese entonces María había dormido con sus papás en una pequeña camita.

María entra a su cuarto con los ojos vendados guiada por sus papás. Observamos un letrero de Feliz Cumpleaños, alrededor de éste hay cuadros y pósters de sus películas preferidas: *Monsters Inc* (wochowsky, sully), *Toy Story*, *Lluvia de Hamburguesas*. También hay varios peluches, de varios tamaños por todo el cuarto, así como un sillón y un puff. Hay también un pequeño perchero para colgar su ropa. La cama es enorme y con una colcha de plumas de ganso, bastante gruesa. Hay varios cojines de varios tamaños. Hay una tortuga en una pecera.

Los papás prenden la luz y le quitan el vendaje de los ojos a la niña. Esta se sorprende de lo hermoso que es el cuarto, abraza a sus papás, corre y salta en la cama contenta.

El papá toma un cuento de una repisa y se sienta en la cama para leérselo a la niña. María se pone su pijama. La mamá la acompaña doblando la ropa que se ha quitado sobre el perchero (o silla) y tarareando una canción. El cuento termina y es hora de dormir. Los papás le dan un beso a María y salen, no sin antes apagar la luz.

María tiene sueño y comienza a cerrar sus ojos.

La luz de la luna entra por la ventana, a María esto le llama la atención. Aquella luz muestra ciertos relieves desde la cama, hasta la ropa colgada en el perchero. A los peluches ya no se les ve la cara ahora parecen formas amorfas sin rostro, el enorme cojín en el que está acostada la niña parece demasiado grande, al igual que la cama. La tortuga se ve amenazante. María tiene miedo.

El relieve que forman sus pies debajo de las cobijas también la asusta. Los ruidos nocturnos la hacen pensar que algo se mueve adentro. Un cojín cae al piso. Todo se ha vuelto más grande para ella, eso que le atraía con la luz, ahora se presenta amenazante bajo la oscuridad y bajo la luz de la luna. María no se atreve moverse ni a pedir ayuda. Se abraza a su peluche y derrama una lagrима. Cierra sus ojos y tararea la canción que tarareaba su mamá antes de salir y la misma que tarareaba para dormirla siendo más pequeña. Los ruidos se hacen mas fuertes, la sombra de algo pasa frente a ella. Se queda un momento sobre ella. María se cubre completamente con la cobija.

2. INT. CUARTO.-DIA**2.**

María está dormida abrazada a su oso, abre sus ojos es de día, todo se ve nuevamente hermoso y claro. Se acerca a tocar el relieve que sus pies hacen en su cama, levanta la cobija y nota que se trata de sus pies. Se escucha la mamá que grita, “A desayunar”. María observa su cuarto nuevamente, toma a su oso, se pone sus pantuflas, voltea bajo de su cama. Camina hacia las escaleras, voltea a ver su cuarto antes de salir, su mirada llega hasta el relieve de sus pies el cual, sigue allí. María lo observa y sale corriendo del cuarto.

Un regalo para María**Guión Técnico.**

Toma 1

INT.-CUARTO.TARDE**Master**

Plano General, Full Shot: PAPÁS y MARIA suben escaleras. María lleva los ojos vendados. (opcional papá lleva en los brazos a María y la baja). Le quitan el vendaje de los ojos, María descubre algo, recorriéndolo con la mirada, se sorprende. Abraza a sus papas. Corre hacia la cama.

(si es posible dolly out de cuando María se acerca hacia su cama)

Toma 2

INT.- CUARTO.TARDE

Plano Cerrado, Close up: Manos de la mamá quitan la venda a María, María se sorprende ante lo que ve, recorre con la mirada todo el cuarto.

Toma 3

INT.- CUARTO.TARDE

Subjetiva de María: Plano general de todo el cuarto adornado. María entra a cuadro corre hacia la cama, salta y se acuesta con su peluche en la mano.

Toma 4

Int. Cuarto tarde. Full Shot. Monstruo Come basura

María salta en la cama, papa llega a leerle el cuento y la mama acomoda ropa en primer plano. La mama sale de cuadro, camina hacia la cama.

Elipsis

Toma 5

INT.-Cuarto Noche.

Toma cenital o lateral

Plano medio: la mamá se acomoda, los papás leen un libro a María.

Toma 6

Int.Cuarto. Noche. Full shot, Angular.

Se despiden mamá arropa papa cierra cuento y da beso, sale mamá sale papá de cuadro, María lleva la pijama. Apagan la luz.

Toma 7

Plano cenital sobre la cama de María, o plano medio sobre María que comienza a cerrar sus ojos abrazada de su peluche. La luz de la luna entra por la ventana. Ella abre sus ojos, y observa su alrededor.

Toma 7.1

Close up María lateral insert toma 7

Toma 8

Paneo sobre los peluches que ahora de noche se les ha desdibujado la cara y bañados con la luz parecen amorfos. Se ve relieve de sus pies.

Toma 9

Planos cerrados sobre : 2 peluches, 9.1 la tortuga que se mueve, 9.2 globos de gas. 9.3 El relieve de los pies de María en la cama se mueve. 9.4 Ropa que acomodó la mamá parece tener la forma de una persona.

Toma 10

Extreme Close up de la cara de María, luz en sus ojos, lagrima, la cámara baja y vemos como aprieta su peluche (sully).

Toma 11

Full shot, zoom in, de ventana a cama: Cojines gigantes, colcha gigante: María se ve pequeña en su cama. Tiene miedo, solloza no se atreve a moverse, abraza a su peluche se esconde un poco en la colcha. Y cierra ambos ojos, sube la colcha hasta cubrir su cara. La sombra de algo cubre la cama.

Toma 12

INT.CUARTO.DIA

Lateral izq., plano medio: Un rayo de luz entra y amanece sobre el rostro de María. María abre los ojos. Es de día. Zoom Out plano medio sobre María que observa su cuarto.

Toma 13

Int. Cuarto Día

Paneo subjetiva de María que recorre el cuarto con su mirada. Observamos el cuarto de Día, los peluches han recuperado el rostro. Los globos han perdido un poco el gas, todo ha regresado a la normalidad. Paneo hasta que María toca sus piecitos.

Toma 14

Full Shot, sobre María.

María escucha que alguien la llama, toma su peluche baja de la cama, se pone sus pantuflas y una batita. Se asoma debajo de la cama. Corre hacia las escaleras. Sale de cuadro o de frente de la cámara.

Toma 15

Plano medio desde (pov) cuarto a María.

María empieza de espaldas, se detiene se da la vuelta y observa su cuarto una ultima vez, verificando que todo esté bien. Se da la vuelta y sale de cuadro.

Fade Out.

Casting/Personajes

Para el casting tenía en mente a una pequeña actriz de 7 años con la que había trabajado en otros cortometrajes.

Para los papás buscamos dos actores jóvenes en sus treintas. Un amigo me recomendó a unos actores de teatro los cuales enviaron sus fotos, su CV y después de leer el guión aceptaron participar. No hubo mucho tiempo para castear más actores, sin embargo el personaje más importante era la niña y yo había pensado en la pequeña actriz desde que escribí el guión.

Del guión a la realización

Teníamos un día para filmar una noche antes decoramos la locación que era un cuarto vacío el cual transformamos en un cuarto de una niña de 7 años, la idea era que hubiera muchos peluches, globos, póster. Esa noche nos canceló el actor que haría el personaje de los papás. Eso nos complicaba bastante, sin embargo localicé a un amigo que podía sustituir al actor y acepto participar.

Siendo un proyecto sin presupuesto, había poco material y había que ser muy precisos con el pietaje lo cual implicaba hacer una toma por escena. En el caso del *Suéter* había un poco más de material y pudimos hacer dos tomas por escena. Sin embargo debido a un mal cálculo una escena antes del final de la filmación se nos terminó el material y las ultimas tomas las hicimos con una cámara fotográfica. En el momento de filmar por lo general las escenas no son colocadas en orden cronológico sino de acuerdo a la locación, el emplazamiento de cámara e iluminación. En este caso, comenzamos filmando todas las escenas de día y filmamos al final todo lo de noche. Se realizó también una plantilla de la locación, todo fue filmado en interiores y se midió también de dónde venía la luz.

Tanto para este proyecto, como para *El Suéter*, no se le pagó a los actores. Esto ocurre en proyectos con poco presupuesto y en general como agradecimiento se les entrega una copia del cortometraje.

Este proyecto sigue en proceso de edición.

***De Noche (Nighttime)*¹¹⁰: un cortometraje en Berlín**

El origen de la idea

Este guión tiene su origen en la sensación que me produjo un sueño que tuve hace mucho, las imágenes del sueño sin diálogo, ni sonido me impactaron tanto que nunca lo olvidé.

En el sueño yo estoy en un automóvil con mis papás de noche sobre una calle larga con árboles. Un hombre comienza a perseguir el auto, mis padres no se dan cuenta, sin embargo yo río por el absurdo de pensar que éste hombre puede alcanzar un auto en movimiento. Sin embargo éste alcanza el auto y al llegar a la altura de mi ventana se abre la cara y esconde otra cara dentro de esta.

Pensé que algún día este sueño podría transformarse en un cortometraje. Después de esto realicé otros cortometrajes y dos documentales, no volví a esta idea más.

Cinco años después en el contexto de mi intercambio con *La Universidad Libre* de Berlín, discutiendo con una amiga cinematógrafa la idea para un largometraje, me preguntó que si no tenía algún proyecto que pudiéramos filmar en Berlín. Recordé después de años la idea de transformar éste sueño en película y la ciudad de Berlín me parecía el escenario perfecto para ello. Escribí por primera vez el guión esa noche.

El tema de la percepción vuelve a salir en este corto y lo diferente que puede ser una sensación para 3 personas en un mismo espacio. Considero que este corto tiene que ver también con la imaginación, cómo es esta para una niña pequeña y también con el sueño. Lo que ocurre al final es abierto pues no sabemos si se trata de un sueño, de

¹¹⁰ <http://vimeo.com/48400829>

algo que la pequeña imaginó o de algo que ocurrió realmente. Lo importante es la sensación de la niña lo que ve y percibe, sea real o no.

Al afirmar que esta idea se originó por la sensación que me generó un sueño, me gustaría incluir de manera breve algo que recordé al reflexionar sobre este cortometraje pues puede servir para afirmar lo que señalo:

Cuando el realizador norteamericano Tim Burton habla sobre el origen de su película *El hombre manos de Tijera* (E.U.,1990), cuenta que la idea de se originó por un dibujo que había hecho hacía mucho tiempo. Se trataba de una imagen que le gustaba, afirma que le vino inconscientemente y estaba ligada a un personaje que quiere tocar pero no puede, que es creativo y destructivo a la vez. Esta imagen estaba ligada a una sensación.¹¹¹ La a idea para Burton tenía que ver con la imagen y la forma de ver las cosas.

A continuación incluyo el guión que escribí para este cortometraje.

El guión literario o argumento, viene después de la idea. La visualización del corto en imágenes comienza a establecerse con la puntuación. Cada enunciado equivale a una toma o emplazamiento de cámara distinto.

¹¹¹ Cfr. Burton Tim, *Tim Burton por Tim Burton* Barcelona: Alba Editorial, 2000 pp. 147

Guión Literario.

Título: Nighttime

De noche, en un coche azul, viejo, María 6 años, va en la parte de atrás con un oso de peluche. Sus papás adelante. El papá manejando. La mamá observa la calle. Todos van en silencio.

María va hincada de espaldas a los papás viendo por la ventana trasera. Observa una calle oscura, larga y vacía. El coche se detiene en un alto. Un hombre cruza la calle. La luz del semáforo cambia a verde. Conforme el coche se adelanta el hombre se detiene observando a María. María lo observa. Los papás están en otra cosa.

El hombre se acerca al coche, hacia María. El coche avanza lentamente. El hombre comienza a acelerar el paso detrás del auto. María lo observa algo asustada. Conforme el coche avanza más rápido el hombre corre más rápido hacia María. El hombre no logra alcanzar el coche. María, al ver que el hombre queda atrás a pesar de correr, ríe por el absurdo de pensar que el hombre podría alcanzar el coche corriendo. María sigue observando más tranquila la calle. Sostiene a su oso como si él viera la calle también.

En el siguiente alto, mientras María observa la calle, el hombre vuelve a aparecer corriendo. María vuelve a ponerse seria. La luz verde se pone. El coche avanza. El hombre corre detrás del auto. Ahora lo hace a la velocidad del carro. María observa al hombre aproximarse cerca del coche. Se sienta, de frente a sus papás junto a su ventana. Los papás siguen sin darse cuenta. El hombre sigue corriendo y ahora está a la altura de la ventana del lado en el que va sentada María. María observa con miedo y abraza a su oso. Al observarla el hombre toma con sus manos su rostro y lo comienza a arrancar, como si trajera otro rostro debajo. María cierra sus ojos, abraza su peluche y grita pero ningún sonido sale de su boca.

María vuelve a abrir sus ojos. El coche está detenido en otro alto, el grito de María se escucha, los papás la voltean a ver. Un hombre (parecido al que persigue el coche) cruza la calle en ese momento. Voltea a ver el auto. La mamá toma tiernamente la mano de María. El hombre sigue su camino.

El coche avanza con la luz en verde.

Del guión a la realización

Después del guión literario, escribí un guión técnico con el valor de plano que visualicé para cada toma.

La manera en la que está escrito el guión técnico incluye los valores de plano que específico aquí¹¹².

¹¹² Más adelante incluyo el storyboard en donde quedará más claro

Guión Técnico Nighttime¹¹³

1. INT. COCHE. NOCHE

MARÍA, 6 años está en la parte de atrás del coche.
Sobre sus rodillas, con la espalda hacia sus papas, María observa hacia fuera de la ventana una calle larga. (O.S.) P.O.V. MARÍA

2. EXT.COCHE.NOCHE

(M.S.) MARÍA observa la calle (Cámara va pegada a la parte de atrás del coche)

INT.

(P.D.)(Insert) MARÍA lleva un oso de peluche en una de sus manos.
(M.S.) (PAPÁS de espaldas) Sus PAPÁS están al frente del auto. El PAPÁ maneja.

3. INT.CAR.NIGHT

(Plano secuencia)

3.1 El auto para en una luz roja. Un HOMBRE cruza la calle en frente del coche.

El auto comienza a avanzar lentamente.

3.2 El HOMBRE observa el coche, observa a MARÍA

(P.D.) La luz cambia a verde. (filmar esto separadamente)

3.3 (POV subj MARIA) (M.S.) Mientras el carro se mueve, el HOMBRE se detiene y camina hacia MARÍA.

EXT.

3.4(POV subj. HOMBRE) MARÍA está un poco asustada.

¹¹³Los términos técnicos que utilizo se encuentran en el glosario en la página 126. La descripción del guión técnico quedará clara con el storyboard presentado a continuación.

4. INT. COCHE.NOCHE

4.1 (MS lateral de los PAPÁS) Toma lateral del PAPÁ conduciendo, no nota nada. Toma lateral de la MAMÁ viendo hacia la calle, no nota nada tampoco.

5. INT. COCHE.NOCHE

4.2 M.S. HOMBRE (P.O.V MARIA) El HOMBRE se acerca al auto, hacia MARÍA. El auto se sigue moviendo. El hombre acelera el paso, el auto aumenta la velocidad.

4.3 (P.O.V HOMBRE) MARÍA observa asustada al HOMBRE.

4.4 El HOMBRE no puede alcanzar el coche.

6. INT. COCHE. NOCHE

6.1(O.S. MARIA) El HOMBRE a pesar de correr hacia éste no puede alcanzar el coche,.

6.2 MARÍA ríe

(Hasta este punto, aun no hemos visto la cara del HOMBRE enfocada).

7. EXT. COCHE.NOCHE

7.1 (M.S.) MARÍA ríe y continúa viendo calmadamente a la calle. Sostiene su oso en sus brazos, y lo acomoda junto a ella como si éste viera la calle.

8. INT.COCHÉ.NOCHE

8.1 (MS) El auto llega a otra luz que cambia de verde a rojo. El auto se detiene (P.D.)INSERT Luz Roja.

9. INT. COCHE.NOCHE

9.1 (O.S.) MARÍA observa la calle.

9.2M.S. MARÍA se da la vuelta y se sienta. Por la parte de atrás el HOMBRE aparece corriendo.

9.3 (P.D.) (Insert) La luz cambia de rojo a verde.

9.4 M.S MARÍA, más calmada, juega con su oso, no nota que el hombre aparece.

9.5 F.S.COCHE El coche comienza a avanzar.

9.6 F.S HOMBRE acelera el paso a la velocidad del coche.

9.7 M.C.U MARÍA hace una pausa en su juego, percibe algo.

10. INT.COCHE.NOCHE

(M.S.) LATERAL ref. MARÍA en 1er plano, HOMBRE en 2^{do} plano. El HOMBRE sigue corriendo hasta llegar a la ventana izquierda, donde MARÍA está sentada.

11. EXT. COCHE.NOCHE

(M.S.) con ref. HOMBRE. MARÍA voltea lentamente hacia el hombre y lo observa asustada mientras se aproxima más y más hacia ella. MARÍA abraza fuerte a su oso.

12. INT. COCHE.NOCHE

(SUBJ. MARIA)M.S.-C.U. HOMBRE El hombre toma con sus manos su rostro, de la parte de debajo de su boca jala, abre la cara y notamos otra cara abajo.

13. INT. COCHE.NOCHE

C.U. MARÍA- MARÍA cierra sus ojos y abraza su oso. (La cámara avanza hacia su boca.) MARÍA grita pero no sale ningún sonido de su boca

14. EXT. COCHE.NOCHE

F.S. El coche se detiene en otra luz roja.

15. INT. COCHE.NOCHE

Escuchamos el grito de MARÍA.
15.1 C.U. MARÍA abre sus ojos.
15.2 M.S. Los PAPÁS voltean a ver a MARÍA

Seguimos escuchando su grito.

16. INT.COCHE.NOCHE

16.1 (M.F.S) POV MARÍA El HOMBRE cruza la calle (cuando los papás voltean a ver MARÍA) y voltea a ver hacia el coche.

17. EXT. COCHE.NOCHE

17.1 O.S. El HOMBRE ve a MARÍA

18. INT. COCHE.NOCHE

18.1 (M.C.S.) POV María. La MAMÁ toma la mano de MARÍA tiernamente. MARÍA la aprieta y ve a la mama.

18.2 P.D. Manos MARÍA Y MAMÁ.

18.2 (M.C.S.) POV MAMÁ. MARÍA ve a la MAMÁ y se tranquiliza.

19. EXT. COCHE.NOCHE

19.1 (PD). (insert) La luz cambia a verde.

19.2 (FS) El HOMBRE sigue su camino. El carro avanza y desaparece en la oscuridad.

FADE OUT.

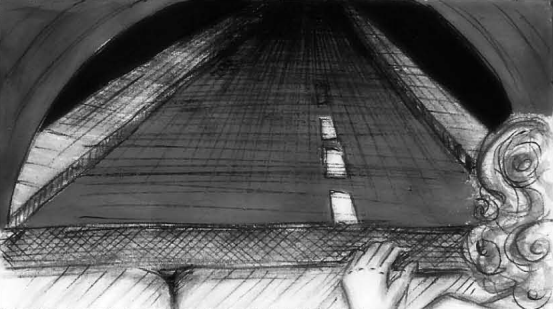


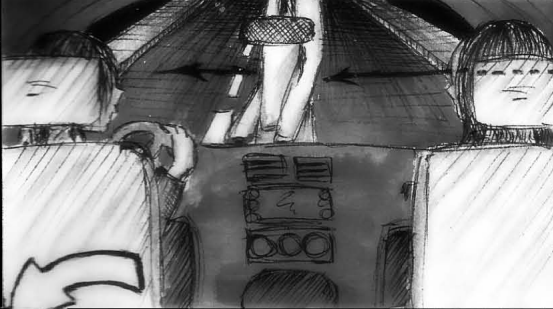
A continuación el **Storyboard**, nótese que está dibujado en el orden cronológico, sin embargo en el momento de filmar se reordenan las tomas de acuerdo a los emplazamientos de cámara, por lo cual en general no se filma en orden cronológico y esto se ordena hasta la edición.¹¹⁴

¹¹⁴ Este storyboard fue elaborado por la dibujante Rabea Peter en Berlín.

scene: 1-3- "NIGHTTIME

- location: street

- light: streetlights (night)

shot		time
1		
2.1		
2.2		
3.1		

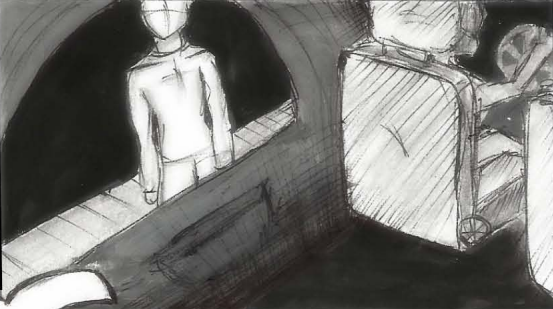
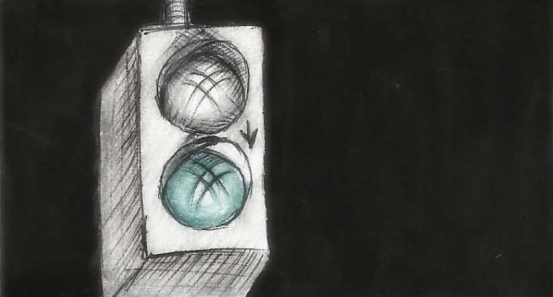
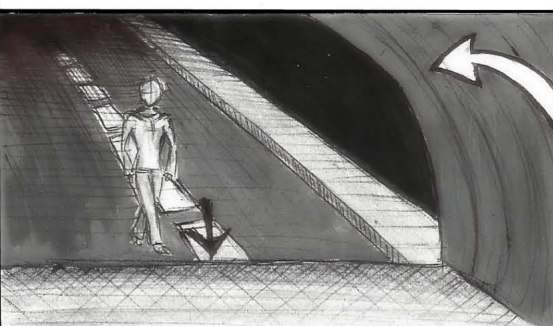

CONTINUED WITH PAN

page: 1

scene: 3 - "NIGHTTIME"

- location: street



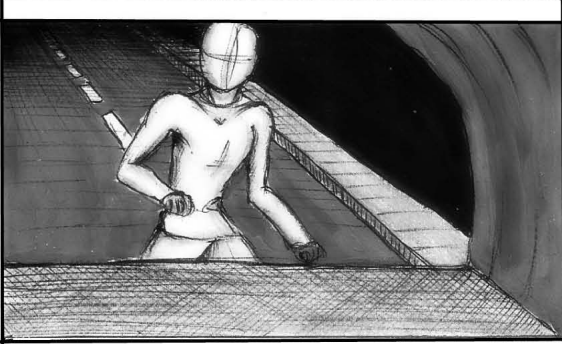

- light: streetlights (night)

shot		time
3.1		<p>action:</p> <ul style="list-style-type: none"> - man observes car / Maria - car drives slowly <p>camera: INT. (plan sequence)</p> <ul style="list-style-type: none"> - PAN (counter clockwise)
CONTINUED WITH PAN		
3.?		<p>action:</p> <ul style="list-style-type: none"> - light changes to green <p>camera:</p> <ul style="list-style-type: none"> - fixed
3.2 <small>continues 3.1</small>		<p>action:</p> <ul style="list-style-type: none"> - when car moves man walks towards Maria <p>camera: INT. (plan sequence)</p> <ul style="list-style-type: none"> - END OF PAN
3.3		<p>action:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Maria a bit frightened <p>camera: EXT.</p> <ul style="list-style-type: none"> - fixed

scene: 4-5- "NIGHTTIME"

- location: street

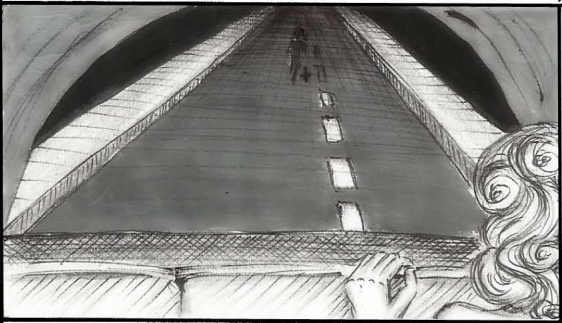
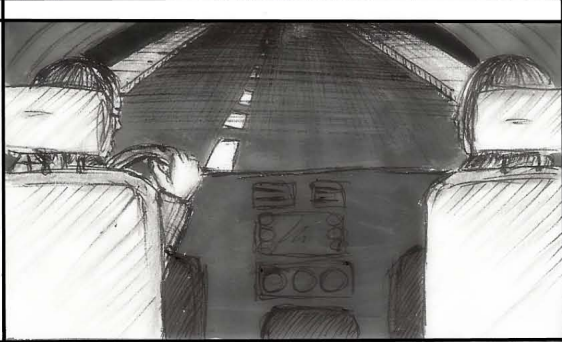
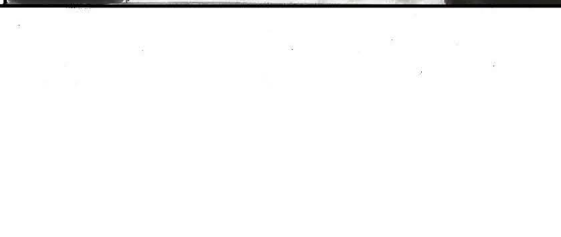

- light: streetlights (night)

shot		time
4.1		<p>action:</p> <ul style="list-style-type: none"> - father driving, not noticing anything <p>camera: INT.</p> <ul style="list-style-type: none"> - fixed
4.2		<p>action:</p> <ul style="list-style-type: none"> - mother looking at street, not noticing anything <p>camera: INT.</p> <ul style="list-style-type: none"> - fixed
5.1		<p>action:</p> <ul style="list-style-type: none"> - man approaches car -> accelerates pace behind car -> car increases speed -> man can't catch up with car <p>camera: INT.</p> <ul style="list-style-type: none"> - fixed
5.2		<p>action:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Maria observes man a bit scared <p>camera: EXT.</p> <ul style="list-style-type: none"> - fixed

scene: 6-8- "NIGHTTIME"

- location: street

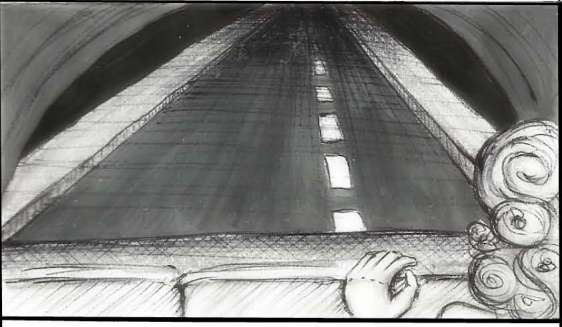
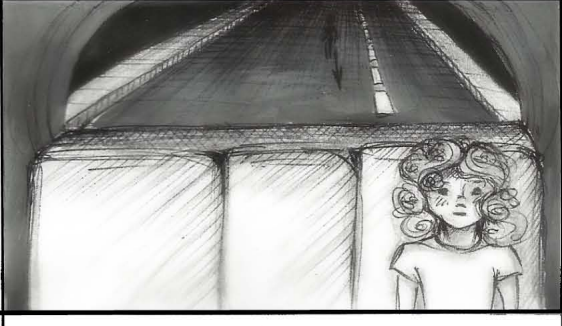
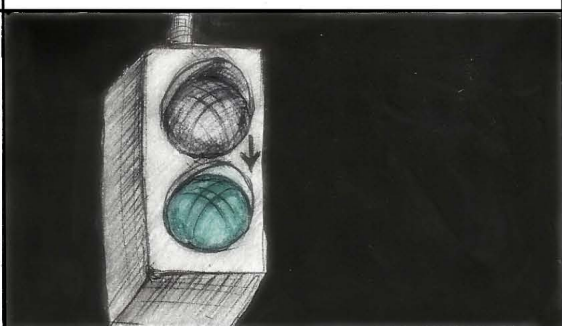

- light: streetlights (night)

shot		time
6		
	<p>action:</p> <ul style="list-style-type: none"> - man disappears in dark - Maria laughs <p>camera: INT.</p> <ul style="list-style-type: none"> - fixed 	
7		
	<p>action:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Maria laughs -> looks calmly on street -> sits teddy next to her <p>camera: EXT.</p> <ul style="list-style-type: none"> -fixed 	
8.1		
	<p>action:</p> <ul style="list-style-type: none"> - car arrives to red light - car stops <p>camera: INT.</p> <ul style="list-style-type: none"> - fixed 	
8.2		
	<p>action:</p> <ul style="list-style-type: none"> - red light <p>camera:</p> <ul style="list-style-type: none"> - fixed 	

scene: 9 - "NIGHTTIME"

- location: street

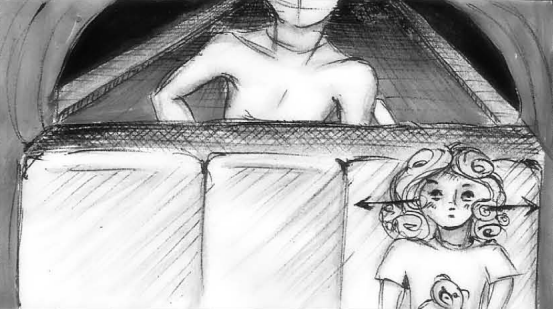
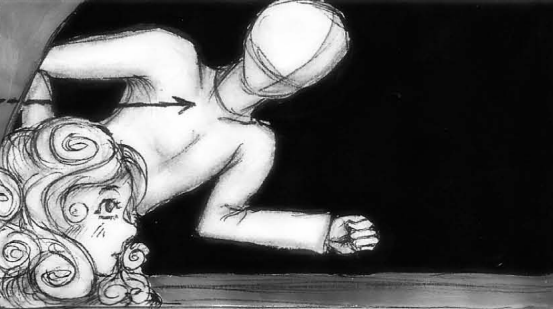


- light: streetlights (night)

shot		time
9.1		<p>action:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Maria observes street -> Maria turns <p>camera: INT.</p> <ul style="list-style-type: none"> - back when Maria turns
CONTINUED		
9.1		<p>action:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Maria sits down - Man appears again, running <p>camera: INT.</p> <ul style="list-style-type: none"> - fixed
9.2		<p>action:</p> <ul style="list-style-type: none"> - light changes to green <p>camera:</p> <ul style="list-style-type: none"> - fixed
9.3		<p>action:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Maria plays with teddy + doesn't notice man <p>camera: INT.</p> <ul style="list-style-type: none"> - fixed

scene:9-12- "NIGHTTIME"

- location: street


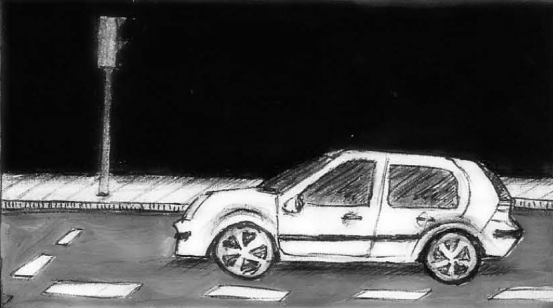
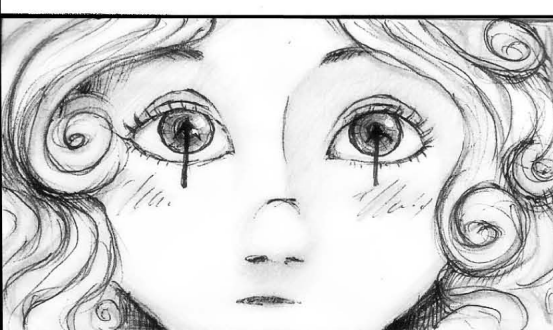
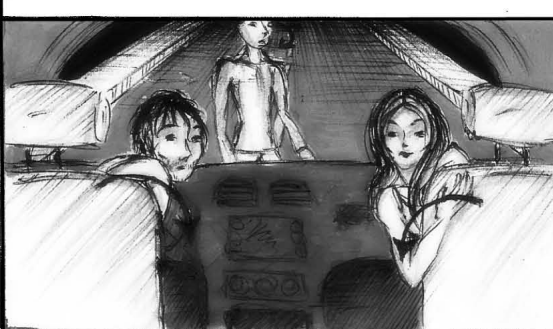
- light: streetlights (night)

shot			time
9.3		<p>action:</p> <ul style="list-style-type: none"> - man accelerates at speed of car - Maria pauses, perceives sth. -> looks around but doesn't find courage to turn around <p>camera: INT.</p> <ul style="list-style-type: none"> - fixed 	
10		<p>action:</p> <ul style="list-style-type: none"> - man keeps running until gets to Maria's window <p>camera: INT.</p> <ul style="list-style-type: none"> - fixed 	
11		<p>action:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Maria turns towards man (slowly) -> observes him frightened getting closer -> holds teddy tight <p>camera: EXT.</p> <ul style="list-style-type: none"> - following car 	
12		<p>action:</p> <ul style="list-style-type: none"> - man pulls face of -> has another face under - breath on window <p>camera: INT.</p> <ul style="list-style-type: none"> - fixed 	

scene:13-16 "NIGHTTIME"

- location: street

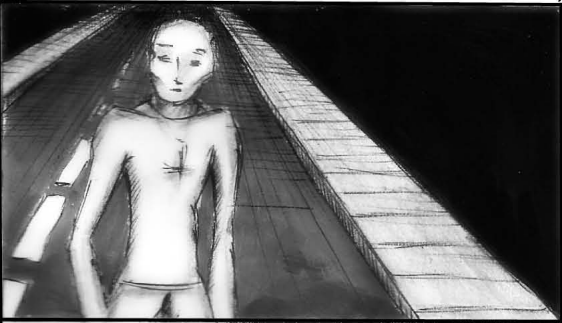



- light: streetlights (night)

shot		time
13		<p>action:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Maria closes eyes + hugs teddy -> screams with tears in eyes (scream = soundless) <p>camera:</p> <ul style="list-style-type: none"> - into her mouth
14		<p>action:</p> <ul style="list-style-type: none"> - car stops in red light <p>camera: EXT.</p> <ul style="list-style-type: none"> - fixed
15		<p>action:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Maria opens eyes <p>camera: INT.</p> <ul style="list-style-type: none"> - fixed
16		<p>action:</p> <ul style="list-style-type: none"> - parents turn around -> man crosses street -> turns to look at car <p>camera: INT.</p> <ul style="list-style-type: none"> - fixed

scene:17-18- "NIGHTTIME"

- location: *street*

- light: *streetlights (night)*

shot		time
17		<p>action:</p> <ul style="list-style-type: none"> - man looks at Maria <p>camera: <i>EXT.</i></p> <ul style="list-style-type: none"> - fixed
18.1		<p>action:</p> <ul style="list-style-type: none"> - mother takes Maria's hand tenderly <p>camera: <i>INT.</i></p> <ul style="list-style-type: none"> - fixed
18.2		<p>action:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Maria holds mother's hand tight <p>camera: <i>INT.</i></p> <ul style="list-style-type: none"> - fixed
18.3		<p>action:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Maria looks at mother -> calms down <p>camera: <i>INT.</i></p> <ul style="list-style-type: none"> - fixed

Casting/Personajes

Los personajes que necesitaba eran una niña de 6 a 7 años, una mamá y un papá en los treintas. Para el hombre que persigue el auto, el personaje que imaginé tenía que ser un hombre que asustara en su normalidad, la edad podía ser de 40 a 60 años.

El primer personaje que castee fue a la Mamá, interpretada por Mirtó Strampi una joven actriz griega-mexicana. Le di el guión, realicé un casting con ella y la elegí para este rol.

A continuación incluyo las fotos del casting final:



Mamá: Mirtó Strampi

El segundo personaje que castee fue el de la niña. Se dice que trabajar con niños en cine es una de las cosas más difíciles, sin embargo los niños me parecen personajes interesantes en sí mismos. En esta ocasión pusimos un anuncio en una página de internet llamada Crew United¹¹⁵, a través de esta nos pusimos en contacto con 6

¹¹⁵ <http://english.crew-united.com/>

niñas. Durante este tiempo una amiga música me comentó de una alumna de piano que tenía y me invitó a conocerla. Al final de una clase de piano conocí a la pequeña Noemí de 7 años, mitad Alemana y mitad Argentina. Al principio fue tímida sin embargo encantadora. Me tocó una pieza en el piano y luego nos despedimos.

Decidí hacerle un casting, así conocí a Lorena, la mamá llevó el guión literario. En este primer encuentro con la madre me comentó que Noemí tenía la ilusión de participar en algún proyecto cinematográfico y que al haberle comentado mi interés en trabajar con ella, se había llenado de emoción y había dicho que ella quería el papel.

Así le leí el guión a Noemí y luego Lorena se lo explicó en alemán. Posteriormente le expliqué que yo le haría un casting al igual que a otras niñas. Le expliqué también que una filmación implica muchas horas sin dormir, mucho trabajo sobre todo en este caso en donde estaríamos filmando entre 10:30 pm y 3:30 a.m. ya que todo se lleva a cabo de noche y la niña es el personaje principal.

Unos días después realicé el casting con Noemí, ella estaba un poco nerviosa y tímida conmigo así que fue difícil ver cómo podía interpretar el personaje. Tomando en cuenta que no había ningún diálogo, la mayoría de las acciones son expresiones y sensaciones de la niña. Ese primer casting no resultó del todo ya que al explicarle el guión a Noemí y al querer ensayar algunas escenas de miedo a ella le generaban risa. Pensé que, en este caso, el haber trabajado directamente con el guión no había sido una buena idea.

Esa semana entré en contacto con 4 niñas más. La cuestión del idioma me parecía importante, ya que aterrizando en la realidad de lo que implica aprender el idioma alemán me di cuenta que no lo aprendería tan rápido como imaginé, por ello decidí trabajar con actores bilingües. Así, localicé a Marlene una pequeña actriz mexicana

alemana de 9 años. Ella me pareció buena, tenía una cara melancólica y el trabajo con ella fue remarcable, como estar trabajando con un actor adulto, seguía todas mis indicaciones, a su corta edad tenía experiencia actuando. Ese día esperaba ver a dos actrices más, las cuales me cancelaron, una porque leyó el guión y le asustó y otra porque tenía su fiesta de cumpleaños.

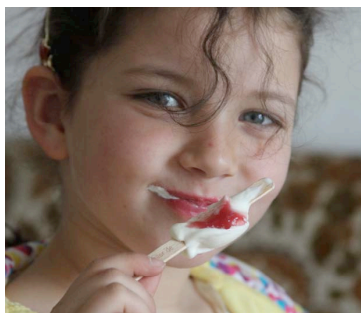
Decidí castear nuevamente a Noemí. En esta ocasión pasé por ella después de su clase de piano, hablamos un poco antes de empezar el casting. No hay que olvidar que los niños son muy receptivos y extremadamente sensibles.

En esta ocasión, estuve pensando cómo podría probar a Noemí para el rol. Recordé un documental que vi sobre la película *Las Horas* de Stephen Daldry (2007). En ésta, un niño de 5 o 6 años actúa de manera sobresaliente, frente a situaciones muy intensas como las tendencias suicidas de su madre a la que adora. ¿Cómo logró el director trabajar con un niño tan pequeño este tipo de escenas?

El niño tuvo durante la mayoría de las escenas en las que él salía, un chicharo en la oreja y mientras filmaban sus escenas a él le leían *Jack and the Beanstock*.

En el caso de Noemí, decidí que en lugar de trabajar con las escenas del guión, trabajaría con las situaciones que a ella le daban miedo, enojo y gusto.

Al final de ese casting me di cuenta que había encontrado a mi personaje.



Noemí Maza: María

Para el personaje del monstruo yo tenía contemplados a tres actores, que también localicé a través de Crew United. Esa misma semana castee a Christian Harting, al personaje del monstruo y me pareció ideal. Christian es un personaje en sí mismo, logró asustarme un poco durante el casting, lo cual consideré un punto a su favor. Unos días después le confirmé que él sería el actor. El tiempo de espera para un actor interesado en un papel, es también un momento de angustia y a la vez la espera implica dejar otros proyectos que se empalmen con los días de filmación. Durante el rodaje Christian nos contó que trabajaba en un psiquiátrico, lo cual seguía haciéndolo un personaje fascinante.



Christian Harting: Hombre

El personaje del papá fue el más difícil de conseguir, quizá porque es un rol muy pequeño. Sin embargo después de muchos correos y muchas cancelaciones de actores, encontramos a un actor, que aceptó hacer el papel y que conocí hasta el día de la filmación. Este actor abandonó la película el primer día que empezamos a filmar. De esta manera, fue el productor quien hizo finalmente el rol del papá.



Michael Schumacher: Papá

Crónica de una Filmación

El primer día de la filmación es a mi consideración uno de los más difíciles ya que es lograr que todo el equipo técnico y los actores entren en un ritmo de trabajo que apenas va tomando forma. En el caso de este proyecto se trataba de gente que nunca había trabajado junta, no todos habían trabajado en una filmación y no todos hablábamos el mismo idioma.¹¹⁶

La filmación se planeó para realizarse en dos días, para los cuales nos prestarían dos coches, uno para la filmación y otro para transportar al equipo técnico, actores, material y víveres.

Conseguimos varios lugares que nos esponsorearon, estos nos regalaron bebidas y algo de comida.

Yo había pensado en filmar en la calle 17 de junio en Tiergarten, sin embargo conseguir filmar allí sería complicado ya que hay muchas embajadas y es una calle muy transitada. Un productor nos recomendó las calles cerca de la estación del S-Bahn Nordbahnhof.¹¹⁷ En esta calle, había una iglesia, entramos en contacto con el padre y éste nos facilitó todo un piso que sirvió como lugar de descanso y preparación para el equipo técnico y los actores.

¹¹⁶ Sobre cómo es el trabajo durante una filmación véase también: Lumet, Sydney *Making Movies*, Nueva York, Vintage Books, 1995

¹¹⁷ <http://blog.marcosdelvalle.com/wp-content/uploads/metro-berlin.gif>

Filmación día 1

29 de junio 2011

lugar: Feldstraße 19

13355 Berlín

katholische Gemeinde

En el plan de trabajo para el primer día estaba planeado filmar con Noemí hasta la 1:30 p.m. Cuando recogimos a la pequeña, su mamá me pidió terminar con ella a las 12:00 p.m. ya que ella tenía escuela al día siguiente.

A las 10:00 p.m. estábamos actores y equipo técnico reunidos: el productor, el fotógrafo, la directora de arte, la asistente de dirección, la maquillista, la vestuarista, los del catering, los asistentes de producción y los actores: la pequeña protagonista, los personajes de los papás y Christian el personaje del hombre.

Había que empezar a filmar a las 10:30 pm, mientras peinaban a Noemí, el fotógrafo, la asistente de dirección la directora de arte y yo, comenzamos a preparar el auto que nos habían prestado. Este auto nos era indispensable para las tomas exteriores ya que fue el único que conseguimos con cajuela larga para emplazar la cámara en la parte exterior. Comenzamos a ensayar la primera toma del plan de trabajo y del guión: un O.S.(Over Shoulder) de Noemí viendo a través de la ventana, la calle.

Para filmar al interior de un coche, en una calle de noche, con un equipo pequeño, yo llevaba el permiso de la *Universidad Libre*. Sin embargo las autorizaciones que se solicitan para filmar en Berlín son algo más elaborados y tardan un poco más. Para trabajar con una niña de 7 años era necesario el permiso de los papás, una carta de su doctor que estableciera que estaba sana y una carta de la escuela que lo confirmara.

Sin ese permiso oficial, existía la posibilidad de que pudieran pararnos la policía y de que suspendieran la filmación. Por lo que leí de este permiso, con un niño sólo se puede trabajar 3 horas y hasta las 10:30 pm. La idea del cortometraje ocurría de noche en Berlín y por el verano estaba oscureciendo a las 10:30 pm así que apenas a esa hora comenzaba a trabajar con Noemí.

Con esto en mente, comenzamos a ensayar a las 11:00 pm. A las 11:45pm con mucho atraso, logramos filmar la primera toma, terminando a las 12:15 pm.

El interior del coche se había calentado mucho, así que Noemí y yo bajamos del auto. Notamos en ese instante que éste comenzó a sacar una cantidad de humo. El productor, que conducía el auto para las tomas bajó de éste corriendo y al notar que no sólo humeaba sino que goteaba, gritó a todos que corriéramos. Creímos que iba a explotar así corrimos hasta que uno de los asistentes de producción nos avisó que lo que goteaba era agua. Después de filmar esta primera toma nos quedamos sin coche. Mientras yo daba la noticia a todo el equipo, pensando qué se podía hacer ahora que nos habíamos quedado sin un elemento indispensable para continuar, la mamá de Noemí resolvió lo del coche humeante a través de su seguro, evitándome una deuda enorme. El equipo me observaba con desconcierto frente al caos ocurrido, intenté no perder la calma y a la vez tranquilizar a todos. Decidí que la opción era filmar en el coche en el cual habíamos estado transportando comida, bebidas y actores durante el día.

Filmar con este coche implicaba cambiar el plan de trabajo por que este no tenía cajuela larga, no podríamos hacer las tomas que teníamos de frente a Noemí, ya que la cámara debíamos instalarla en la parte de afuera, de frente a la ventana de atrás. Así comenzamos a hacer las tomas dentro del coche.

Era la 1:00 a.m. en el momento en el que pensábamos preparar el otro auto, al abrir la puerta, una alarma sonó fuertemente y al tratar de apagarla éste aumentaba en volumen. Los vecinos comenzaron a asomarse por las ventanas. Un hombre de edad mayor, abrió la ventana y gritó molesto reclamando en alemán el ruido y la hora. Este hombre, era el cura que nos había prestado el lugar para poder filmar. Logramos mover el coche sin más ruido.

Eran ya las 2:00 a.m. La madre de Noemí dijo que ya era muy tarde para la pequeña y que era hora de partir. Yo le supliqué que la dejara un poco más, que no contaba con los imprevistos y que me dejara hacer una escena más. Afortunadamente aceptó. Dejé ir a los personajes de los papás, ya que sería imposible filmar con ellos algo ese día. Filmamos una escena más al interior del auto.

El coche que ahora teníamos hacía un ruido de matraca al avanzar. Cuando pregunté, me dijeron que el coche había sonado así durante todo el día y que con ese ruido nos lo habían prestado yo decidí continuar filmando.

Logramos filmar 2 escenas más y para la cuarta escena, Noemí, se quedaba dormida durante las tomas que ensayábamos, así que decidí dar por concluido ese día a las 3:00 a.m. Al día siguiente el personaje del papá renunció al cortometraje.

Filmación Día 2

30 de junio 2011

lugar:

Feldstraße 19

13355 Berlín

katholische Gemeinde

Para este segundo día, nos quedamos con la mitad del equipo. Mirtó, el personaje de la madre, me había solicitado sólo filmar el día 29 de junio porque ella volaba el 30 de junio a las 6:00 a.m. a Grecia. Ella tenía que estar en el aeropuerto a las 4:00 a.m. de la mañana. Debido al imprevisto del día anterior, le tuve que pedir que viniera también al día siguiente y que adaptaría todo el plan para acabar lo antes posible con ella. Elaboramos el plan de trabajo para que Mirto pudiera dejar el set a las 11:40 p.m., siempre y cuando comenzáramos en punto de las 10:30. p.m. Ese día decidí que no trabajaríamos con Noemí para que descansara.

El primer día de la filmación llegamos casi todos los del equipo en coche. En esta ocasión, con dos coches menos, la idea era llegar todos en metro. Por una confusión en el plan de trabajo, Mirtó llegó a la casa de la productora en lugar de al set. Después se perdió. Uno de los asistentes de producción fue por ella, mientras llegaba filmamos una escena con el personaje de Christian.

Mirto llegó a las 12:00 p.m. al set, apenada y angustiada por haberse perdido y por la presión del tiempo. Inmediatamente comenzamos a ensayar. Repetimos varias veces la escena en donde ella reaccionaba ante el grito de la niña y yo trataba de tranquilizarla. Esta escena la hacía junto con el personaje del papá, a quien le fue

difícil relajarse y salirse del rol de productor. Sin embargo, logramos filmar lo necesario para que Mirto pudiera irse. A las 3:00 a.m. el asistente de producción la llevó a su casa para que pudiera llegar al aeropuerto a las 4:00 a.m.

Lo que faltaba de escenas con los papás eran tomas de espaldas. Fue la directora de arte quien sustituyó a Mirto, le soltaron el cabello y le pusieron un cojín ya que es más pequeña que Mirto. Terminamos de filmar a las 4:30 a.m. con la luz del amanecer encima de nosotros. Salimos del set a las 5:00 a.m.

Con los imprevistos de los dos primeros días, faltaba más de la mitad del cortometraje. Necesitábamos mínimo dos días más. Volvimos a quedar cortos de equipo. Desafortunadamente la maquillista quien se encargaría también de las prótesis (una de las escenas más importantes del cortometraje), ya no podría ayudarnos. Decidí junto con el fotógrafo hacer la escena del hombre arrancándose la cara, en pos-producción.

Uno de los miembros del equipo nos prestó su coche para los días quedaban para filmar. Sin embargo éste sólo serviría para las escenas interiores.

Filmación Día 3

Fecha 10 de julio, 2011

Lugar:

Feldstraße 19

13355 Berlín

katholische Gemeinde

Este día logramos filmar tres escenas importantes: la reacción de María a la presencia del hombre después de arrancarse la cara. Un plano medio con un dolly-in de la reacción, un C.U. de su cara y después la reacción de miedo a calma cuando los papás escuchan el grito y la madre le toma la mano a María. Esto lo habíamos planeado de 10:30 a 12:00, hora a la cual llegaría Christian y seguiríamos con las tomas que lo incluían a él y a Noemí hasta las 2:00a.m. Teníamos aun un coche prestado que no tenía parte de atrás larga y necesitábamos uno más para las tomas que emplazaban la cámara en la cajuela. Decidí ya no pedir coches prestados.

A través de una página de Internet, el productor consiguió un coche con una cajuela larga, de un particular que rentaba a 25 euros por día. Sin embargo, a las 11:30pm comenzó a llover y tuvimos que suspender la filmación. Afortunadamente el dueño no nos cobró el día que no pudimos filmar.

Aquí salió otra cuestión que habíamos comentado al inicio de la filmación de este corto, sabíamos que podía llover, así que se planteó la cuestión de dar siempre la impresión de que llovía, por la posibilidad de este imprevisto, esto implicaba mojar las ventanas constantemente, el fotógrafo, la directora de arte y yo estábamos de acuerdo, el productor opinó que no por cuestiones de tiempo y que estar mojando las

ventanas nos retrasaría constantemente, decidimos no hacerlo. Por ello tuvimos que suspender, ya que en términos de continuidad no coincidiría si aparecían las ventanas del coche mojadas en unas escenas y en otras no.

Faltaba aun más de la mitad del corto y serían necesarios dos días más. La mamá de Noemí ya no quería que ella se desvelara tanto. Planeaban irse de viaje y pospuso algunos días para poder terminar de filmar.

Filmación Día 4

Fecha 11 de Julio, 2011

Lugar:

Feldstraße 19

13355 Berlín

katholische Gemeinde

Al cura que nos prestó el piso junto a la iglesia, le habíamos dicho que la filmación duraría dos días también, ya íbamos en el cuarto día, teníamos la llave del piso, y no lográbamos localizarlo para ver si era posible seguir instalándonos en el lugar.

Uno de los días de filmación lo cambiamos también debido a que celebrarían una fiesta religiosa en el lugar en el que estaríamos instalados. Afortunadamente nos prestó el lugar nuevamente.

Este cuarto día era muy importante, logramos tener un día más el coche con la cajuela para instalar la cámara por afuera y filmar la reacción de Noemí frente a Christian persiguiendo el coche. El fotógrafo revisó varias veces el estado del tiempo, confirmando que no llovería, era el día en el que más tomas haríamos debido al atraso

y a los imprevistos. El equipo siguió reduciéndose. Esta situación me recordó el documental de Terry Gilliam *Lost in la Mancha* (2002). Este muestra la preparación de la película sobre el Quijote que Gilliam planeaba hacer y que debido a una constante de imprevistos nunca logró realizar¹¹⁸.

Comenzamos el cuarto día a las 10:30pm, teníamos el carro con la base necesaria para poner la cámara y hacer la toma que habíamos planeado hacer desde el primer día. Logramos filmar prácticamente todo lo programado y recorrimos una escena para el día siguiente ya que Noemí se estaba quedando dormida. Esta decisión la tomé cuando de pronto el clima cambió y comenzó a llover, me desconcerté bastante ya que faltaban varias escenas de filmar con Christian. En este momento llevaron a Noemí a su casa, no quería tampoco cansarla mucho ya que nos faltaba un día más. Lo importante es que el coche ya podíamos devolverlo ya que las tomas con la cámara por fuera las terminamos todas.

Cuando estaba por suspender nuevamente la filmación, dejó de llover, seguimos trabajando con Christian hasta las 4:30pm, sin más imprevistos. Esta fue la primera vez desde que empezó la filmación que las cosas funcionaron conforme a lo que habíamos planeado.

¹¹⁸ Para ver este documental ir a: <http://www.youtube.com/watch?v=gXzA9tVv38Q>

Filmación Día 5

Fecha 12 de julio, 2011

Lugar:

Feldstraße 19

13355 Berlín

katholische Gemeinde

El equipo se redujo aun más este día, la directora de arte tenía otra filmación. Así que éramos el fotógrafo, el productor, la nueva maquillista, la asistente de producción, Noemí, Cristian y yo.

Para este día, el equipo y los actores estaban muy cansados. Faltaban 5 escenas por filmar.

En esta ocasión mantener a Noemí despierta fue muy difícil, tenía ganas de seguir trabajando, pero comenzaba a quedarse dormida durante las tomas. También estaba bastante sensible ante cualquier indicación que daba el fotógrafo para que tomara su posición o el productor para que se concentrara (Se dice que en cine lo más difícil es trabajar con niños y con animales). La mayor tiempo era yo quien hablaba con ella. Decidí platicar con ella de otra cosa, de la misma manera que había hecho con ella cuando filmaba una escena. Ella me dijo que quería hacer otra película conmigo y me contó la historia y los personajes.

Así logramos terminar la filmación y para mi sorpresa, fue posible hacer todas las tomas y no terminar tan tarde. El productor dejó a Noemí en su casa y salimos del set a las 5:00 a.m.

El costo aproximado de la realización de este cortometraje fue de 1000 euros. euros.

El Sonido y la música

Esta es la primera vez que trabajo directamente en la creación de una composición musical para una de mis realizaciones. El diseñador de sonido, no vivía en Berlín sino en Meins, así que toda la comunicación que lleve con él fue virtual. No comunicamos en inglés, pues mi nivel de alemán es aun básico para cuestiones de sonido y música en cine. Especifico esto pues en el uso de términos tuve que ser específica y detallada para que el diseñador supiera qué componer, tomando en cuenta que su primer idioma no era el inglés.

Los sonidos que se necesitaban eran: el sonido del coche en movimiento, el coche frenando, sonidos de noche y el grito de la niña, sonidos de tensión cuando el hombre aparecía, el sonido del latido de un corazón. Esto para mí tenía que ser muy sutil pues todo lo que ocurre se percibe y se ve desde el punto de vista de la niña.

Para la música la idea que yo tenía era una pieza que representara el universo infantil, con un tono de suspenso o miedo, algo sencillo pues el cortometraje dura unos 3 minutos. Detallar y desglosar al mínimo de principio a fin del cortometraje, como visualizaba yo el corto en términos de música y sonido, fue un aprendizaje para mí.

Escribiendo que la experiencia que vive la niña es cercana a lo que ocurre en una pesadilla, que lo real se mueve la terreno de lo extraordinario e incluso a lo imposible. Cómo eso asusta. La posibilidad de que de un momento a otro, el hombre que persigue el auto, corre a la velocidad del auto.

En términos de música pensé en el tema de *Suspiria*¹¹⁹, (1977) película de terror del director italiano Dario Argento. Cuya música fue compuesta para la película por el grupo italiano de rock progresivo Goblin. En términos de sonido pensé en el compositor de las películas de David Lynch, Angelo Badalamenti. Pensé específicamente en una escena de la película *Mulholland Drive* (2001). Un hombre, Dan, le cuenta a su psicólogo una pesadilla que tuvo y lo lleva al lugar en el que se sitúa esta. Se trata de un merendero. Le narra en detalle la pesadilla, le cuenta que estaba con él en este lugar. El psicólogo se encontraba pagando cerca de la caja registradora. Dan cuenta que tenía mucho miedo de algo que estaba detrás de local. Al final de sueño comprendía que lo que le daba miedo era un hombre escondido detrás del merendero. Dan podía verlo a través de las paredes. Allí finaliza la narración del sueño.

El psicólogo entiende que Dan lo ha llevado al lugar donde se sitúa su sueño para que vean qué hay detrás del local. El psicólogo se para, (min. 2:56) de esta escena, se escucha el sonido por primera vez. Al observar Dan al psicólogo junto a la caja registradora, se da cuenta que su sueño se está repitiendo. Ambos salen del merendero y caminan hacia la parte de atrás del local, Dan tiene mucho miedo. En el (min. 4:39) algo horrible sale de la parte de atrás del local, sin embargo eso que vemos se vuelve terrible por lo que escuchamos. Invito a ver esta escena con sonido y luego sin sonido para sentir la diferencia de la tensión que genera esta composición, tomando en cuenta también el sonido ambiente.¹²⁰

Envié estas dos escenas al ingeniero de sonido pensando en el estilo de la música y el sonido y con base en eso diseñó la música y el sonido de *Nighttime*.

¹¹⁹ Para escuchar el tema de *suspiria* ir a: <http://www.youtube.com/watch?v=iJUaCAIxSk4>

¹²⁰ Para ver esta escena de *Mulholland Drive* ir a:

<http://www.youtube.com/watch?v=DqaWJA5gqQc&feature=related>

El pasajero Ideal. Un guión de cortometraje situado en la Ciudad de México

Guión:

1. EXT.CALLE.TARDE

Una calle llena de tráfico. Los coches intentan avanzar.
En un alto mucha gente cruza la calle.
Un TAXISTA, se detiene ante la señal de un HOMBRE que viste de traje negro.
El HOMBRE sube al taxi.

2. INT.TAXI.TARDE

HOMBRE
Buenas tardes

TAXISTA
Buenas jefe

HOMBRE
S se va todo derecho por favor y
le voy diciendo

El TAXISTA asiente. Después de un breve silencio, el HOMBRE se afloja la camisa. El TAXISTA lo observa por el retrovisor.

TAXISTA
¿Ya de salida?

HOMBRE
No, apenas a chambear..

TAXISTA
¿En qué trabaja?

HOMBRE
Soy extra.. en películas

El TAXISTA se queda pensando

TAXISTA
¿Y cómo es eso?

El HOMBRE se queda pensativo. Observa la calle.

HOMBRE
Haga de cuenta que esta fuera una película y nosotros fuéramos los protagonistas, toda la gente que usted ve afuera son extras.

El taxi se para en un alto. El TAXISTA observa gente cruzando la calle. Una mujer pasa junto al taxi. Lleva un cartoncito con chicles, cigarros y dulces. Un CHAVO malabarea tres objetos de madera con fuego. Otro chavo le limpia el parabrisas al coche de al lado.

Nadie está allí por causalidad, aunque la gente no se fije

TAXISTA
¿Y le gusta?

HOMBRE
En veinte años nunca he faltado...

TAXISTA
¿Ha visto gente famosa?

HOMBRE
De lejos a muchos

TAXISTA
¿Y cómo es una filmación?

HOMBRE
Una vez en una escena, el protagonista era este actor gringo ¿cómo se llama?....

TAXISTA
Estallone

HOMBRE
No, no...

El TAXISTA se queda pensando

TAXISTA
...Suarzeneger

HOMBRE
No, no, no me acuerdo.. los extras empezamos a las 6:00 de la mañana nos formamos afuera de un camper y esperamos a que la de vestuario nos dijera como vestirnos. Nos habían pedido llevar ropa de tonos oscuros. Después desayunamos en grupos de 10 y luego a esperar. A las 7:00 de la mañana llega la directora con los asistentes y el fotógrafo. El protagonista llega a las 8:00 y empezamos a ensayar.

El HOMBRE observa la calle.

El actor principal tiene su camper y se le lleva allí su desayuno. A las 9:00 empezamos a filmar. El segundo asistente de dirección posiciona a 100 extras quienes repetimos una y otra vez la acción de correr de un punto a otro. El primer asistente de dirección habla por un altavoz, el director grita acción. Ya que la toma estaba casi lista, llamaban al protagonista a ensayar.

El HOMBRE está completamente involucrado en lo que cuenta. El TAXISTA escucha atento y le cuesta trabajo interrumpir.

TAXISTA
¿Por aquí?

HOMBRE
Sí y en la que sigue a la derecha.. Cuando se escucha "acción" sale este actor gringo, cuando se escucha "extras" corremos todos los extras hasta el corte, luego nos gritaban "posiciones iniciales." Eso lo repetimos unas 6, 7 veces y bueno, esa era sólo una toma... Así es más o menos una filmación.

TAXISTA
Debe ser cansado

HOMBRE
Uno se acostumbra
¿Usted siempre ha sido taxista?

TAXISTA
Veinte años jefe

Se queda callado un momento

HOMBRE
Si fuera actor, ¿qué papel le gustaría tener?

El TAXISTA se queda pensando un momento.

TAXISTA
Secuestrador o asaltante

El HOMBRE lo observa con curiosidad

HOMBRE
En la que sigue a la izquierda

El TAXISTA toma otra postura y cambia un poco el tono de voz.

TAXISTA
No me tome usted a mal. Le diría que mi primer asalto fue por pura necesidad y desesperación. No podía creer que fuera yo capaz! Le diría que pude ayudar a mi familia y que me volví bueno en algo que para muchos es malo. Le diría que mis hijos afortunadamente son universitarios

El HOMBRE observa al TAXISTA con curiosidad tratando de asimilar lo que escucha.

Fíjese, nuestros trabajos se parecen usted y yo no somos protagonistas pero gracias a nosotros otros pueden llegar a la grandeza

HOMBRE

¿No piensa usted que el lugar que nosotros ocupamos corresponde también a la grandeza? ¿No es también gracias a los otros que nosotros estamos allí?

El HOMBRE observa la calle y luego al TAXISTA

¿Nunca soñó con hacer otra cosa?

TAXISTA

¿Quién no?

HOMBRE

Yo voy a ser actor principal

TAXISTA

¿Quién no?...y que papel le gustaría tener si fuera principal

El HOMBRE se queda pensando y ve por la ventana. En el alto una SEÑORA bien vestida cruza la calle con su HIJO PEQUEÑO el cual lleva una mochila. El HOMBRE los observa al igual que a la gente que sale de una estación del metro.

HOMBRE

¿Si esto fuera una película, yo sería el protagonista?

TAXISTA

Entonces esa señora con su hijo serían Extras, al igual que la gente que sale Del metro.

HOMBRE

Si, ellos son indispensables para

nosotros...

El TAXISTA voltea a ver con curiosidad a la SEÑORA con su HIJO.

TAXISTA
¿Y cómo cree que termina la película?

El HOMBRE observa al TAXISTA , señala con el brazo.

HOMBRE
Aquí en la esquina

El HOMBRE saca su cartera. El TAXISTA se orilla observa al HOMBRE por el retrovisor.

3. EXT.CALLE.TARDE

Toma cenital con grúa del taxi parado. Vemos al HOMBRE bajar del taxi y alejarse entre la gente. Mucha gente sale del metro, cruza la calle con tráfico. El Taxi avanza.

FADE OUT


El origen de la idea

El origen de esta idea nace por una parte de mi experiencia de trabajo en una producción en la cual fui segunda asistente de dirección. Se trataba de un cineminuto para la Secretaria de la Función Pública (SFP). En éste cortometraje yo estuve a cargo de organizar y dirigir a 50 extras. Pude ver cómo funcionaba una producción con presupuesto, todo el equipo técnico y humano que involucraba y a la vez vi lo que implicaba el trabajo de un extra.

Por otra parte la idea de hacerlo en un taxi, se origina de mi experiencia tomando taxis en la ciudad de México, el platicar con algunos de los conductores y escuchar algunas de sus historias, algo que no olvido es que a la mayoría los han asaltado.

La idea en la que pensé tiene que ver también con el lugar que ocupan el taxista y el extra, el papel que juegan y la importancia que éste tiene.

Este cortometraje aún no ha sido filmado, adjunto a continuación un presupuesto hecho por una casa productora. Considero que es un ejemplo interesante y concreto de lo que implica pasar de una idea a la (posible) realización.

		COTIZACION		
PRESUPUESTO No		CLIENTE		
FECHA		AGENCIA		
VIGENCIA	30 dias	PRODUCTO		
CONTACTO PRODUCTORA GUSTAVO PÁEZ		CONTACTO		
DIRECTOR	-	DIRECTOR CREATIVO		
PREPRODUCCION	0 DIAS	DIRECTOR CUENTA		
LOCACION (1)	3 DIAS	PRODUCTOR AGENCIA		
LOCACION (2)	0 DIAS			
FILMACION PORO	0 DIAS	TITULO	DURACION	LIFT
TOTAL DIAS DE FILMACION	3	1		
PIETAJE/FORMATO	- HDV	2		
DIAS DE VIAJE	0	3		
PRE-ILUMINACION	0	4		
POSTPRODUCCION	0 DIAS	5		
		TOTAL VERSIONES		
AGENCIA PROPORCIONA				
ATENCION 0				
Nos permitimos presentar a su amable consideración el siguiente presupuesto para el proyecto arriba mencionado:				
			Costos M.N.	Costos U.S.D.
1		PREPRODUCCION	113,000.00	0.00
2		PERSONAL TECNICO	207,000.00	0.00
3		GASTOS DE PRODUCCION	114,480.00	0.00
4		UTILERIA/VESTUARIO	9,000.00	0.00
5		PORO Y/O ESCENOGRAFIA	0.00	0.00
6		RENTA EQUIPO DE RODAJE	167,700.00	0.00
7		MATERIAL LABORATORIO TRANSFER	0.00	0.00
8		TALENTO Y GASTOS	61,200.00	0.00
9		EDICION/AUDIO	44,000.00	0.00
10		POSTPRODUCCION	35,000.00	0.00
11		ANIMACION	0.00	0.00
12		RUBRO EXTRA	0.00	0.00
13				
14		SUB TOTAL	751,380.00	0.00
15		Servicios de Producción 15%	112,702.50	0.00
16		Totales M.N./Moneda Extranjera	864,082.50	0.00
17		Tipo de Cambio Moneda Ext. 15.50	0.00	
18		Gastos Fijos/Overhead	0.00	
19		SEGUROS	16,770.00	
20		TOTAL PRESUPUESTO EN M.N.	880,822.50	
		IVA	140,931.60	
		TOTAL PRESUPUESTO CON IVA	1,021,754.10	
NOTAS:				
SE REQUIERE UN PAGO DEL 50% AL MOMENTO DE LA APROBACIÓN Y EL 50% RESTANTE AL MOMENTO DE LA ENTREGA FINAL.				
EL TIPO DE CAMBIO ES ESTIMADO Y SE DEBERÁ COPFIRMAR AL MOMENTO DE LA APROBACIÓN.				
CANCELACIONES				
CON MAS DE DOS DIAS ANTES DE LA FILMACION			284,246.75	
CON MENOS DE DOS DIAS DE LA FILMACION			352,329.00	
CON MENOS DE 24 HORAS ANTES DE LA FILMACION			440,411.25	
COSTO POR DIA DE CONTINGENCIA			352,329.00	
ATENTAMENTE			ACEPTADO	
GUSTAVO PAEZ			NOMBRE	0

Películas Documentales

De manera general, un documental se diferencia de una película de ficción, porque parte de la realidad, esto en cuanto a personas, lugares, eventos e información presentada. Sin embargo, aunque cada documental busque presentar algo certero acerca de alguna realidad local o global, las maneras en las que esto se hace son tan variadas como lo son para una película de ficción. Existe una preparación y un guión para el documental, pueden haber entrevistas, pero lo que diga algún entrevistado o lo que ocurra durante una filmación ya no depende del realizador ni del camarógrafo. Es sólo hasta el proceso de edición que el director toma control completo de un documental.

Las delicias de la edad:

Documental 19 minutos.¹²¹

filmado en HD (cámara Cánon PD150)

Para este documental realizado en Francia en 2008 se tuvo un tiempo de preparación de 4 meses. Desde la concepción de la idea hasta el montaje final.

El tener como punto de partida la realidad obliga a los creadores a adaptarse continuamente a ella.

El equipo con el que contábamos era una cámara cánon pd150, un tripié, un boom, una mezcladora de sonido una computadora para editar en final cut y tres editores con los que trabajaríamos al final de la filmación.¹²²

¹²¹ Este documental puede verse en este sitio con subtítulos en español: ¹²¹ <http://vimeo.com/48400829>

En el equipo de trabajo éramos 5. Había que decidir el tema del documental, de allí desarrollar una idea, realizar una investigación, un plan de trabajo y un guión tentativo. Mi propuesta fue trabajar el tema del amor, alguien más propuso el tema del suicidio. Al escuchar nuestro debate el profesor y documentalista Bernard Tremége, quien era también documentalista, señaló que ¿Por qué no trabajar sobre el amor y el suicidio? Así comenzamos a investigar acerca de ambos temas.

El origen de la idea

Revisando las estadísticas de suicidios y partiendo de que la posibilidad de la tasa más alta sería en adolescentes, encontramos algo distinto. La estadística más elevada en Francia en el 2008 era en adultos mayores, a partir de los 67 años. Esto nos llevó a explorar el tema del amor en esta generación.

Con esta idea escribimos un pequeño plan de trabajo en donde buscaríamos parejas de adultos mayores que quisieran participar en el documental y compartir sus testimonios sobre el amor. Elaboramos una entrevista y a partir de esta, fuimos abandonando el tema del suicidio para centrarnos únicamente en el tema del amor. Esto nos llevó a incluir el tema del cuerpo, la sexualidad y la sensualidad.

Elaboramos e imprimimos 300 anuncios los cuales pegamos en la calle en distintas zonas de la ciudad de París. En estos anuncios invitábamos a adultos mayores a compartir sus historias de amor para la realización de un documental. Podían comunicarse con nosotros. Partimos de la idea de trabajar con parejas. Unos minutos después de colocar los anuncios, comenzamos a recibir llamadas de gente que le interesaba compartir su testimonio. Sin embargo, la mayoría de las llamadas era de gente sola, viudos, divorciados. No recibimos ninguna llamada de parejas.

¹²² El hecho de ser mi proyecto final de la carrera de cine, implicó que todo el equipo lo pusiera la escuela lo cual abrió las posibilidades de qué queríamos hacer, este fue un proyecto sin presupuesto

Nos encontramos con la gente que se comunicaba con nosotros en un café o en sus casas. Comenzaban contándonos la historia de su vida. La primera persona que entrevistamos fue un hombre de unos 65 o 70 años. Llegó a un café con su perro, quien lo esperó afuera. Este hombre acababa de perder a su esposa, ella era pintora, había llevado las pinturas con él. Al mostrárnoslas no pudo contener las lágrimas.

Durante ese tiempo yo le contaba estos encuentros a una pareja de amigos míos, recuerdo que me decían que el documental estaba ya en los testimonios que estábamos recibiendo.

La realización

Entrevistamos aproximadamente a 40 personas de las cuales elegimos a 5. Las edades iban de 67 a 99 años. Nuestros personajes hasta ese momento eran Thérèse, una sufragista de 80 años que se divorció durante 1968; Jean un señor de 81 años el cual tenía una pareja abierta y practicaba naturismo; Sylvie de 67 años, una mujer divorciada y con un novio brasileño un poco más joven que ella; Josée de 76 años una elegante artista divorciada y Manon una mujer de 99 años, que recitaba poesía. Sin embargo aun no teníamos una pareja y la esposa de Jean no quiso participar en el documental.

Propuse a la pareja de mis amigos los cuales tenían 72 y 67 años y aceptaron participar. Una compañera del equipo propuso a sus abuelos que vivían en Borgoña.

A partir de eso, re-elaboramos nuestra entrevista con aproximadamente 40 preguntas, en donde abordamos el tema del amor, el cuerpo, la sexualidad y la sensualidad.

Escribimos el plan de trabajo y filmamos 33 horas en total. Dividimos los puestos de acuerdo a cada filmación de tal manera que ocupamos todos los puestos: cámara, sonido, boom, entrevistador y alguien que apoyara todos los puestos.

La labor de edición fue probablemente la más difícil ya que sin estar todos de acuerdo eliminamos a 3 de nuestros protagonistas: los abuelos de nuestra compañera y Manon, la señora de 99 años.

Frente a esto nos planteamos la cuestión de ¿Cómo darle a los personajes el tiempo necesario y suficiente para conocerlos, para darle cuerpo al tema del amor sin que se volviera largo o tedioso, pero tampoco pareciera precipitado?

De esta manera editamos la primera versión de 50 minutos, a partir de esta cortamos una segunda versión de 10 minutos y finalmente editamos la versión final de 19 minutos.

Durante el proceso de edición, Manon cumplió 100 años hizo una gran fiesta y falleció poco tiempo después. Fue algo muy doloroso para todo el equipo. Decidimos incluirla al final del documental, recitando un poema.

Considero que este documental tuvo un gran impacto en nosotros las realizadoras, la experiencia con los protagonistas, sus testimonios y el adentrarnos en investigar un tema del cual no conocíamos mucho. Nos sensibilizó profundamente a esta generación.

Capítulo V

¿Qué dicen algunos cineastas del cine?

Para esta última parte, tuve la oportunidad de entrevistar a tres realizadores, una mexicana, un mexicano y uno alemán. No busqué hacer un paralelo entre ellos, sino abordar las mismas preguntas que recorren toda esta investigación y que he intentado aclarar a lo largo de esta exposición.

El trabajo de los tres directores muestra el esfuerzo que implica hacer cine y las complicaciones de pasar de una idea a la realización. Desentrañar el origen de las ideas que los han llevado a hacer cine dan mucho a pensar sobre el trabajo como cineasta, sobre el proceso de creación y sobre lo que es el cine. También muestra la necesidad de un punto de partida concreto.

Lucía Gajá

Admiradora de documentalistas como Santiago Álvarez y Barbara Kopple; y de realizadores como Ken Loach y Woody Allen, Lucía Gajá nació en la ciudad de México en 1974. Después de haber estudiado comunicación gráfica, estudió cine en el CUEC (Centro Universitario de Estudios Cinematográficos) . Durante este periodo, la realizadora menciona lo importante que fueron para ella las clases de documental que

tomó con Iván Trujillo y ver películas como *La batalla de Chile* de Patricio Guzmán.¹²³

En 2005 Gajá realizó un documental titulado “*Soy*” por el cual ganó un Ariel. En 2007 dirigió su ópera prima titulada “*Mi Vida Dentro*” documental que ganó el premio de Derechos Humanos en el festival Internacional de cine independiente de Buenos Aires y el premio al documental en el Festival de cine de Morelia 2007 entre otros. Este documental muestra las posibilidades del cine, en éste caso el cine documental, de tener un impacto más allá de la reflexión, pues gracias a éste, se consideró reabrir el caso de la protagonista Rosa Estela Olvera Jiménez.¹²⁴

A continuación incluyo un resumen comentado de la entrevista con la realizadora sobre su documental “*Mi Vida Dentro*”

Sinopsis

Rosa, una mujer mexicana, migra en 1999, a los 17 años a Austin, Texas, EUA. En enero del 2003, es apresada por sospecha de homicidio de un niño al que cuidaba. En agosto del 2005 es enjuiciada, declarada culpable recibe una sentencia de 99 años en una cárcel de máxima seguridad.

¹²³ Cfr. Entrevista con Lucía Gajá, Lunes 8 de abril del 2013, 11:30 a.m. Coyoacán, México D.F

¹²⁴ En referencia a la posibilidad de reabrir el caso ver este artículo:
<http://www.jornada.unam.mx/2010/08/15/espectaculos/a07n1esp>

El origen de una idea.

El origen de la idea de *Mi vida dentro*, parte de una investigación que Lucía Gajá realizaba para un documental sobre hombres mexicanos que estaban en el corredor de la muerte en Estados Unidos sentenciados a pena de muerte. Durante este trabajo, la realizadora mexicana cuenta que, no había historias de mujeres, lo cual la hizo pensar que el hecho de que no encontrara documentos sobre mujeres mexicanas encarceladas en E.U. no significaba que no existieran. A partir de ese momento decidió cambiar el rumbo de la investigación y hacer un documental sobre mujeres mexicanas migrantes encarceladas en E.U.

Gajá comenta que en un inicio fue muy difícil encontrar apoyo, pues los contactos que la realizadora tenía le dijeron que no podía hacer nada, que no había mujeres presas y si había no querían hablar y que no podía entrar con cámaras a las cárceles. Afirma que no había un interés en contar esas historias hasta que entró en contacto con Aníbal Gómez Toledo¹²⁵ quien la contactó con Carmen Cortés¹²⁶ (esta última participa también en el documental).¹²⁷

La pre-producción

Para *Mi vida dentro*, Gajá dedicó 4 años a la investigación. En éste punto, ella tenía el interés de contar dos cosas: por una parte la situación de una mujer mexicana en una prisión que no estaba en su país, cómo era su situación dentro de ésta y las

¹²⁵ Aníbal Gómez Toledo, miembro del Servicio Exterior mexicano, fue en ese entonces Director de Protección a migrantes mexicanos (2001-2005) en la Secretaría de Gobernación.

¹²⁶ Carmen Cortés, fue en ese entonces directora de protección a migrantes en el consulado de Austin.

¹²⁷ Cfr. Ibidem

condiciones en las cuales vivían las mujeres en las prisiones. De otra parte, la pregunta de ¿Por qué se iban?, ¿Cómo se iban? Y ¿Cómo era la vida en Estados Unidos ya que habían logrado cruzar? Al igual que la intención de plantear si la situación de migración de la mujer hacia Estados Unidos podía ser un cambio radical en su vida y ¿Cómo se transformaba la mujer dentro de la prisión en E.U., la cual la alejaba de todo lo que le importaba: la familia, la cultura y el trabajo?

Para esta etapa, la documentalista mexicana realizó una carpeta de desarrollo junto con su productor Rodrigo Herránz para FOPROCINE¹²⁸. Recibieron un apoyo de 120,000 pesos gracias al cual hicieron un primer viaje a Austin, Texas. En este viaje, Carmen Cortés le presentó a Gajá el caso de 20 mujeres. A las cuales la documentalista mexicana entrevistó durante tres días. La mayoría de éstos encuentros los llevó a cabo en cárceles de alta seguridad. Fue en último día, en la Cárcel del Condado en donde la documentalista conoció a Rosa, (la protagonista del documental). Sin preguntarle por qué estaba allí, Gajá le planteó a la joven migrante la posibilidad de participar en el documental y ella aceptó.

Con estas primeras entrevistas y con Rosa como protagonista la idea era hacer un demo y buscar apoyo para producir el proyecto.¹²⁹ Gajá solicitó a Rosa permiso para ir con su familia en México, pues quería también mostrar a la familia y el contexto en el cual Rosa decide dejar su país. De esta manera Doña Estela, la mamá de Rosa, se vuelve coprotagonista del documental y su participación fundamental para éste.

¹²⁸ FOPROCINE es el Fondo para la Producción Cinematográfica de Calidad, es un fideicomiso con convocatorias de apoyo para producción o postproducción de largometrajes (de 75 minutos o más) de ficción, documental y/o animación.

¹²⁹ Cfr. *Ibidem*

La realizadora explica que ya con un demo de 8 minutos, el presupuesto establecido en esta etapa para realizar el documental fue de 3 millones y medio de pesos.¹³⁰

La filmación del juicio en E.U.

Una de las cosas que más me impresionó de éste documental fue poder ver el juicio de Rosa, elementos importantes para entender su caso de principio a fin, las pruebas de la defensa y la posición de la fiscalía. Discutiendo con la directora acerca de esto, ella comentó que gracias a Carmen Cortés se logró filmar el juicio. El trabajo de Carmen en las prisiones era el contacto de mujeres y hombres con el exterior, aparte de esto, tenía buena relación con los directores de estas y con el jefe de la policía. Gajá explica que cuando entrevistó a Rosa en la cárcel del Condado, pensó que sería la única oportunidad que tendría de hacerlo. Unos meses después Carmen contactó a la realizadora comentándole que había hablado con el juez que llevaría el juicio de Rosa, pero que ella tenía que ir a Austin para hablar con él y ver si le daban la autorización. Éste aceptó que se filmara el juicio, esta decisión fue muy importante pues de acuerdo con la realizadora, no tenía conocimiento de que se pudiera filmar un juicio completo en E.U. por lo cual no imaginó que tendría acceso a éste.¹³¹

¹³⁰ *Ibidem*

¹³¹ *Cfr. Ibidem*

Sobre el guión

Sobre cómo desarrolló el proyecto, la realizadora mexicana comenta que partió de una escaleta, pues un guión tradicional nunca lo escribió. Cuenta que la primera escaleta que realizó fue muy lejana a lo que es la película, esto porque no eran las mismas protagonistas que tenía pensadas, ni las mismas historias. Lo único que se mantuvo desde el principio fue la hipótesis que ella plantearía: **¿Es la situación de una mujer mexicana en la cárcel influenciada por racismo, clasismo, por ser mujer mexicana, indocumentada y pobre?**.¹³²

Con la entrevista de Rosa, se muestra cómo es la situación en una cárcel de máxima seguridad en E.U.: sólo tienen derecho a una llamada de 5 minutos cada seis meses, no hay visitas conyugales, no puede ver a sus hijos. Por esta situación cambió la escaleta, pero la esencia, la idea del proyecto siempre se mantuvo igual.

La Realización

Antes de que la realizadora y su equipo ganaran un apoyo para producción, empezaba el juicio de Rosa, así que el dinero para esta etapa lo prestó el productor y la madre de la realizadora. Para esta etapa consiguieron una cámara prestada¹³³, llevaban un micrófono inalámbrico y un boom¹³⁴. El juicio estaba planeado para durar una semana, sin embargo éste duró dos. Lo cual implicó que Gajá y su fotógrafa cambiaran sus vuelos y alargaran los días de estancia. Dichos imprevistos no estaban

¹³² *Ibidem*

¹³³ La cámara fue una mini DV 24p de Panasonic.

¹³⁴ El boom es un tubo metálico largo al cual se le coloca un microfono para grabar sonido durante una filmación.

contemplados, a lo que la realizadora comenta que debieron conseguir el dinero, nuevamente, de donde fuera.¹³⁵

A su regreso a México, la documentalista mexicana recibió un apoyo para producción por parte de IMCINE¹³⁶, lo cual le permitió preparar un rodaje más grande. Éste fue planeado para un mes y un equipo pequeño: la fotógrafa (Érica), la segunda cámara (Marc), el sonidista (Emilio Cortez), el productor (Rodrigo Herranz), un asistente de producción, un asistente de cámara y la realizadora. Para este punto, Gajá ya contaba con la primera entrevista, clave de Rosa, la entrevista con la mamá de Rosa, la segunda entrevista con Rosa un día antes del juicio y el juicio. Sin embargo, faltaba juntar todos los demás elementos: el contexto, las entrevistas a Carmen, los retratos, entrevistar a los abogados, a los policías, a otras dos mujeres encarceladas Yesenia y a Eugenia, (esta última ya no salió en el documental.)

Otra parte importante era filmar el recorrido que, al igual que otros migrantes, hace Rosa para llegar a los E.U. Por lo cual para esta etapa la realizadora decidió manejar a hasta Austin, filmar el trayecto y las paradas. El documental abre con tomas de éste camino, la intención de la realizadora era contar desde el principio la partida de la migrante mexicana hacia a los E.U.¹³⁷

Después de un mes de estar en Texas, una de las complicaciones a las que se enfrentaron fue una helada. Los permisos que tenían para entrevistar a Rosa y a Yesenia fueron aplazados, por lo cual tuvieron que esperar una semana más. Fue durante esta coyuntura que la realizadora decidió filmar la parte contextual: la entrevista con Carmen Cortés que cuenta de dónde y cómo viven los migrantes, la última entrevista con Rosa y la entrevista con Yesenia.

¹³⁵ *Ibidem*

¹³⁶ IMCINE: Instituto Mexicano de Cinematografía. <http://www.imcine.gob.mx>

¹³⁷ *Cfr. Ibidem*

Otro de los elementos que llamó mucho mi atención en el documental fue el testimonio de dos niñas jóvenes que aparecen en un merendero hablando de cómo se sentían recién llegadas a E.U. Sobre esto la realizadora me comentó que las había encontrado en un restaurante, pues durante el recorrido se paraban donde trabajaban mexicanos. Gajá señala que le interesaba también mostrar testimonios mujeres que apenas acababan de llegar a E.U. saber cómo estaban y qué pensaban de estar en un país extranjero. Una de ellas comenta que estaba bien y la otra ya ella se quería regresar a México.¹³⁸ Estos testimonios también se volvieron parte importante en el documental, pues para la realizadora mexicana estas niñas eran como Rosa en el pasado.

En el caso del testimonio de Yesenia, Gajá comenta que, aunque era corto, quería mantenerlo, pues sentenciada también por asesinato, la realizadora pensó que esta mujer podía representar lo que podía ser el futuro de Rosa.¹³⁹

La pos-producción

Sobre el proceso de posproducción la realizadora explica que ya no tenían dinero para terminar el documental en 35mm¹⁴⁰, así que volvieron a solicitar otro apoyo, en este caso con la Fundación Ford, quien ya había recibido el demo del proyecto y le había gustado.

¹³⁸ *Ibidem*

¹³⁹ *Ibidem*

¹⁴⁰ Hasta éste momento todo había sido filmado en video, terminar 35mm mejora la proyección para cine. En el caso de las imágenes filmadas en HD, se puede trabajar bastante con el rango de contrastes y colores.

Sobre el costo final, ya con post-producción, el costo final del documental fue de 4 millones y medio, de los cuales IMCINE apoyo (aproximadamente) con 3 y medio y la Fundación Ford con un millón de pesos.

La Edición

Sobre el proceso de edición me llamó la atención que haya sido la directora quien realizara también esta laboriosa tarea, por lo cual quise saber qué la había llevado a tomar esta decisión. Sobre esto comentó que pensaba que era imposible decirle a alguien qué quería en su película, pues consideraba que esta se construiría conforme ella fuera editando. Tenía claro que el juicio sería la columna vertebral de la película, que quería darle un poco una estructura de ficción, logrando un suspenso durante el juicio, pues no conocemos el veredicto hasta el final y a la vez ir contando paralelamente la historia de Rosa.¹⁴¹

Como mencioné anteriormente, en el caso de *Mi Vida Dentro* no hubo un guión tradicional, como los que solicitan para dar apoyos como la escritura de un proyecto, los objetivos y el argumento¹⁴², lo que hubo fue una escaleta. A esto la realizadora señala que ella para ella la construcción de un guión fue difícil, pues tenía muy claro el proyecto y lo que quería decir, sin embargo escribirlo y que quedara coherente, le pareció muy difícil.

¹⁴¹ Cfr. *Ibidem*

¹⁴² Para ver detalles sobre lo que se solicita para obtener un financiamiento para una película o documental ir a la página de IMCINE: <http://www.imcine.gob.mx>.

Tenía 80 horas de material, 40 horas de juicio y 40 horas de todo lo demás. Todo esto en distintos formatos: mini DV y HDCAM (todavía no eran tarjetas, sino cintas).

Tenía también imágenes en 16 mm y súper 8.

Para éste documental Gajá aprendió a editar, pues no sabía usar Final Cut, fue su productor quien le enseñó a hacerlo. Sobre este proceso la realizadora comenta que:

Lo primero que hice fue una revisión muy exhaustiva del material, de que sí iba y que no, por ejemplo del juicio sabía que lo que tenía que mostrar eran las cosas más contundentes para la fiscalía y para la defensa, o sea las acusaciones de Rosa; y también las partes más potentes de la defensa, así como los comentarios racistas como “A pesar de que es mexicana es inteligente”. Por eso pensé que lo tenía que editar porque el juicio fue súper fuerte y súper indignante, además doloroso porque como que te topas con la realidad gringa de lo que piensan de los mexicanos, por eso yo quería tratar de transmitir al espectador lo que yo había sentido, de cómo me encontré a Rosa y de cómo la fui conociendo a ella y a la madre, así como el juicio, tratando de introducir los elementos como los fui conociendo y las partes que a mí me habían parecido terribles y humanamente tremendas, quería integrarlas. Yo sabía que eso no lo iba a hacer alguien más, porque no tenía una estructura fuerte para que lo pudiera hacer alguien más. No quería que alguien hiciera una película que no estaba buscando.¹⁴³

El proceso de edición duró seis meses y la realizadora sacó un primer corte de 3 horas. Después de enseñárselo a gente de su equipo, a su familia y a amigos, terminó con un corte de 2 horas. Cuestión complicada también, pues comenta que en el cine documental si la película dura más de 90 minutos es muy difícil que lo compre la televisión o que lo vean y acepten en festivales. En ese momento la realizadora luchó bastante pues no quería acortarlo, sin embargo comenta que ahora que lo ve, considera que pudo haber quitado algunas cosas.¹⁴⁴

Gajá comenta también que la etapa de edición fue quizá la más difícil en sentido emocional, pues como mencionó anteriormente, el encontrarse una realidad muy

¹⁴³ *Ibidem*

¹⁴⁴ *Cfr. Ibidem*

distinta a la de ella, comprobar lo que sucede, pensar que no es justo que Rosa esté encerrada y que además el juicio fue una experiencia tremenda. El proceso de estar viendo y escuchando lo que filmó todo los días durante seis meses fue muy difícil. Explica también la diferencia de editar una ficción y un documental, pues en el documental sabía qué quería filmar, qué entrevistas quería hacer, qué contexto quería retratar y como lo quería contar, pero no sabía cómo iba a empezar y cómo iba a terminar. En la ficción normalmente esto está más o menos claro.

Reabrir el caso de Rosa gracias al documental

Después de haber leído algunos artículos sobre la posibilidad de reabrir el caso de Rosa gracias al documental, tenía mucho interés en saber cómo iba esto. Gajá cuenta que hubo mucha movilización a partir de esta película, se reunieron fondos para contratar abogados nuevos. Yuridia Barbán, una abogada mexicana estaba llevando el caso junto con otros abogados. Después de la sentencia, se solicitó una audiencia nueva, esta se hizo en 2011. El juez ordenó un nuevo juicio, se elaboró un nuevo expediente, contrataron a los tres mejores médicos de E.U., cada uno hizo un expediente grande para demostrar que había sido un accidente lo que ocurrió en el caso de Rosa.

La orden del Juez se fue a la corte de apelaciones de Texas en donde se da permiso para un juicio nuevo. Esta decidió que no, bajo el argumento de que Rosa es una

asesina. Entonces los abogados fueron a la suprema corte de Estados Unidos para meter una apelación (*habeas corpus*).¹⁴⁵

En éste momento la realizadora fue contactada por los abogados que trabajaban en la apelación, para que esta metiera una solicitud de revisión del caso, por haber realizado el documental y por ser un testigo en el juicio. Sobre esto Gajá cuenta que se sintió asustada sin embargo firmó la carta¹⁴⁶. A principios de 2013 le avisaron que la suprema corte había negado la revisión del caso y desafortunadamente esa era la última instancia. La posibilidad que queda es la del posible perdón del gobernador.

La realizadora entrevistó a Rosa hace dos años y a pesar de las circunstancias, comenta que la vio bastante bien, con esperanza, pero con la idea de que si va a vivir toda su vida en la cárcel quiere estar bien¹⁴⁷. Gajá sigue en contacto con la familia también.

¿Qué se puede hacer?

Discutiendo con la realizadora mexicana acerca de lo que la gente podría hacer en caso de querer apoyar a Rosa, ella respondió que escribirle cartas. Así que adjunto a continuación la dirección de la cárcel en la cual se encuentra la protagonista del documental:

SID Number: 07031251

JIMENEZ, ROSA ESTELA

CHRISTINA MELTON CRAIN UNIT *

1401 State School Road, Gatesville, Texas 76599-2999

¹⁴⁵ *Habeas corpus* es el derecho que tiene todo ciudadano que se encuentra detenido a la espera de comparecer de manera inmediata y pública ante un tribunal o una autoridad. Los jueces, al oír el testimonio del detenido, determinan si el arresto es legal o ilegal. Para saber más sobre esto ir a: <http://legal-dictionary.thefreedictionary.com/habeas+corpus>

¹⁴⁶ *Ibidem*

¹⁴⁷ *Cfr. Ibidem*

Sobre el cine

La realizadora mexicana piensa que el cine puede usarse como una herramienta, pensada como una posibilidad de cambio. Puede ser un documental de denuncia o la exposición de algún problema. Se plantea el cómo poder usar el cine para crear algo que cuente lo que sucede en su país o en otros lugares, historias que para la realizadora están allí. El cine es un espacio al que mucha gente asiste independientemente de lo que se vea.¹⁴⁸

Desde el punto de vista de la documentalista, el cine es una forma de exponer ciertas situaciones y problemas que a la gente le importan, en el caso de Gajá, temas como la migración, la cárcel o por ejemplo el proyecto en el cual trabaja actualmente, que es sobre violencia doméstica en cinco países, temas que señala que le importan y le mueven. Considera que la manera en la que se cuenten estas historias puede llegar (o no) a la gente.¹⁴⁹

¹⁴⁸ *Cfr. Ibidem*

¹⁴⁹ *Cfr. Ibidem*

Mi trabajo es esperar a que salga la luz
Carlos Reygadas

Carlos Reygadas

Admirador de realizadores como Rossellini, Ozu, Mizoguchi, Roy Andersson, Alexander Sokurov, Bruno Dumont, Terrence Davies, Robert Bresson y Carl T. Dreyer, el realizador mexicano Carlos Reygadas, nació en 1971, estudió Derecho Internacional y se especializó en conflictos armados. Después de dirigir algunos cortometrajes, en 1998 realizó *Japón*, su primer largometraje. En 2005 filmó *Batalla en el cielo*, en 2007 dirigió *Luz Silenciosa* y en 2010 realizó *Revolución*¹⁵⁰. Su película más reciente es *Post tenebras lux* 2012. Señalado como pretencioso por unos y como genio por otros, tuve la oportunidad de platicar con un cineasta que ha dado mucho de que hablar, y sin embargo, muestra que es posible hacer cine en México.

A continuación incluyo un resumen y notas de la entrevista con el realizador, en la cual hablamos sobre el origen de sus tres primeras películas, de su concepción del cine y del proceso de realización.¹⁵¹

El Origen de una idea

Al hablar del origen de una idea en sus películas, Carlos Reygadas afirma que él siempre parte de una idea personal y abstracta, y todo lo demás se construye

¹⁵⁰ Como parte de 10 cortometrajes, *Revolución* analiza a través de la Mirada de estos directores que significa la revolución hoy en día. Para ver el de Carlos Reygadas ir a:

http://www.youtube.com/watch?v=YvE3ut_dsQ0

¹⁵¹ Entrevista con Carlos Reygadas: Febrero del 2011 en Ocotitlán, Morelos.

alrededor de esta, luego viene el proceso de imaginación y el proceso de escritura. La preparación de una película le toma aproximadamente dos años de trabajo.¹⁵²

Sinopsis *Japón*

Un hombre abandona la ciudad para irse al campo y suicidarse. Se aloja con una señora mayor en una casa desvencijada. A pesar de no hablar mucho entre ellos, se despiertan en el hombre instintos por la vida y la sexualidad.

Una película filosófica: El origen de *Japón*, 2002

El punto de partida de *Japón*, de acuerdo con Reygadas, tiene que ver con cuestionamientos filosóficos (propios de la adolescencia). La literatura existencialista y la pregunta de por qué estamos aquí (cuando podemos suicidarnos directamente y dejar de perder el tiempo o bien, desde otro punto de vista, irnos con Dios.)¹⁵³

Junto con esta película le pregunté al realizador mexicano sobre *Max*¹⁵⁴, uno de sus cortometrajes (el cuarto) éste afirmó que trataban el mismo tema: la idea del suicidio.

El tema de su primer cortometraje era sobre un suicida, el segundo trata sobre una guerra civil belga en cuyo contexto un amigo que tiene que matar a otro. En el

¹⁵² Cfr. *Ibidem*

¹⁵³ Cfr. *Ibidem*

¹⁵⁴ Para ver el cortometraje *Max* ir a: <http://www.youtube.com/watch?v=jjdDhJMHTw4>

tercero cuenta la historia de una mujer que se muere en un accidente en la calle, sola en el campo. En esta primera etapa junto con *Japón*, el tema del suicidio y la muerte estaban muy presentes.

Batalla en el cielo

Sinopsis

Marcos, un chofer que trabaja para un general, con la ayuda de su mujer secuestran a un bebé. El bebé muere accidentalmente, se lo confiesa a la hija de su jefe, quien se prostituye por placer. En busca de redención, Marcos terminará haciendo un peregrinaje de rodillas a la Basílica de Guadalupe.

Una película antropológica: El origen de *Batalla en el cielo*, 2005

La inspiración principal de *Batalla en el cielo* era una reacción a su trabajo anterior y hablar de algo social, menos filosófico que (*Japón*). Reygadas quería filmar la ciudad en la cual nació, quería hablar de cosas cercanas a él. En términos técnicos quería hacer una película rápida, dinámica, con una suerte de violencia en la forma, a la vez quería hacer algo más plástico.¹⁵⁵

El realizador mexicano tenía muy clara la primera y la última escena de la película: una felación. También tenía la idea de introducir imágenes del Zócalo y lo que esto representa: el estado, la religión y el patriotismo: las superestructuras. Reygadas

¹⁵⁵ Cfr. *Ibidem*

percibe a México como un país más que religioso, ritualista. Estos conceptos antropológicos eran lo que él buscaba plasmar en *Batalla en el cielo*.

La decisión de hacer a sus actores casi inexpresivos tenía algo que ver con el estilo del realizador francés Robert Bresson. Reygadas quería que estuvieran pasmados, inexpresivos. Sin embargo señala que quedó en algo abstracto y sintió que frenó a los actores a ser como querían ser.¹⁵⁶

Luz silenciosa

Sinopsis

Situada en una comunidad menonita de Chihuahua, Johan está casado con Esther y tienen 7 hijos. En contra de la ley de Dios y del hombre Johan se enamora de otra mujer y se vuelve su amante.

Una película intimista: El origen de la idea de *Luz silenciosa*, 2007

En el caso de *Luz silenciosa*, el origen de la idea fue: muerte por dolor.

Reygadas decide hacer esta película con menonitas después de haberlos visto trabajar en el campo y escuchar su lengua. En *Luz silenciosa*, buscaba hacer una película arquetípica, con la intención de no conceptualizar a los personajes. Los menonitas dan para él esa neutralidad ya que no había necesidad de caracterizarlos. Tampoco tenía mucho interés por el argumento.¹⁵⁷

¹⁵⁶ Cfr. *Ibidem*

¹⁵⁷ Cfr. *Ibidem*

En el caso de los personajes, el realizador pensó en un hombre y una mujer. Esta mujer muere de dolor del corazón porque su hombre se le está yendo porque ama a alguien más y sufre.

Reygadas explica que no le interesaba el tema de la infidelidad, de las relaciones amorosas, de las separaciones, de la responsabilidad social, del deber ser o de las convenciones sociales. Lo que le interesaba era el dolor filosófico de un hombre que ve como una suerte de destino divino lo que le está ocurriendo: el enamorarse de otra mujer. Preguntas que se plantea el personaje: ¿Qué debo hacer? ¿Permanecer con mi mujer porque eso es lo que he aprendido y por que es lo que dice Dios? O ¿Actuar como quiero porque soy libre?, ¿Qué significa todo esto que me está pasando?, ¿Cuál es el mejor camino para un hombre responsable, profundamente, no en sentido social sino en sentido metafísico, en sentido divino?¹⁵⁸

En el caso de la amante, ella sufre al igual que él, pues lo ama y no quiere apropiarse de un hombre de ese modo. De la misma manera reconoce que todo esto que es “divino”, es simplemente amor y es querer el bien del otro, también tiene una parte profundamente humana: el amor del cuerpo, el amor al otro, el enamoramiento absoluto, el deseo sexual y el creer o sentir que en el otro se encuentra parte del sentido de la existencia.

Sobre el cine

Las películas de Reygadas se caracterizan por planos largos e incluso lentos. En relación a esto afirma que piensa al cine, a la imagen en términos de contemplación:

¹⁵⁸ *Cfr. Ibidem*

ver la imagen que está delante, no conceptualizarla, hay mucho que ver en la imagen, significa mucho por sí misma. Para el realizador mexicano, el cine es más cercano a la música que al teatro o a la literatura. De allí que en la construcción de sus guiones no se interese tanto en las motivaciones de los personajes. Concibiendo el cine más cercano al sueño o a una visión hipnótica, el realizador lo entiende más bien como una serie de impulsos que se desarrollan en imágenes, en ruidos, en olores y que al final pueden ser significantes.¹⁵⁹

Para estructurar el tiempo en el cine, Reygadas explica que se necesita de la narrativa, pero quizá algún el cine prescindirá de esta, al igual que la pintura dejó de necesitarla.¹⁶⁰ En el cine, la narrativa es la estructura, es como un esqueleto en donde lo que importa es lo que se construye en torno a éste, no el esqueleto en sí.

Afirmando que no es fácil definir el cine en una frase, el director mexicano señala que el cine es el arte, la creación de objetos, finalmente innecesarios, que cuando se hacen con un sentimiento y una maestría física tal, permanecen. El sentido que tiene hacer cine para Reygadas es comunicar con las demás personas algo por el hecho de existir.¹⁶¹

Sobre la elección de los personajes

Reygadas no trabaja con actores profesionales, así que el “casting” o la búsqueda de sus personajes consiste en caminar en la calle y conocer gente.

La elección de actores tiene que ver con el hecho de que para él, el cine no es un equivalente al arte dramático, por lo cual no le interesa ver a un profesional

¹⁵⁹ *Cfr. Ibidem*

¹⁶⁰ *Cfr. Ibidem*

¹⁶¹ *Ibidem*

representando el papel de alguien. Para él, los actores aparecen ante la cámara y ya enriquecieron la toma pues el actor es una presencia física y energética de la película. Le interesa cómo son las cosas (en sí) y poderlas capturar.¹⁶²

Es por esto que no ensaya con sus actores, en este sentido la puesta en escena, podría decirse que, se mezcla con el documental pues le da a sus actores indicaciones de lo que deben de decir en ciertos momentos, lo cual les permite una cierta espontaneidad.

Sobre el guión

Al igual que su definición de cine, el guión para Reygadas es muy parecido a lo que es una partitura para un compositor de música, quien tiene que escuchar la música, describirla e interpretarla.¹⁶³ Reygadas dedica aproximadamente dos o tres días a la escritura del guión. Es muy específico a la hora de escribir, traduce los planos y los tiempos, previendo desde ese momento, como va a estar la película editada.

Sobre la realización

Reygadas prepara todo a detalle para sus filmaciones: ya ha recorrido varias veces los lugares y sabe exactamente dónde irá la cámara, rueda con poco equipo material y humano, no trabaja con más de ocho o nueve personas. Dedicar mucho tiempo a escoger bien los lentes, hace pruebas con distintas emulsiones para escoger la película que quiere y planea el rodaje para filmar un plano en la mañana, otro por la tarde o

¹⁶² *Cfr. Ibidem*

¹⁶³ *Cfr. Ibidem*

incluso un plano al día para poder hacerlo como lo necesita. Ya que trabaja con luz natural, necesita también de un horario preciso para filmar.

En todas sus películas ha tardado aproximadamente 3 meses en filmarlas.

El proceso de edición

De acuerdo con Reygadas la película cambia poco en el cuarto de edición. Explica que monta el 97% de ésta en dos semanas y luego tres meses en editar lo que falta. Durante el proceso de edición, el director mexicano comenta que corta un plano hasta donde piensa que ya cumplió con su duración.¹⁶⁴

Andres Veiel

Andres Veiel Nació en Stuttgart, Alemania en 1959, estudió psicología en Berlín y durante ese tiempo realizó estudios de dirección y dramaturgia bajo la dirección del realizador Krzysztof Kieslowski. Veiel comenzó a escribir guiones en 1988 y ha realizado documentales desde 1992. Entre ellos están: *Winternachtstraum* (*Sueño de una noche de invierno*, 1992), *Balagan* (1994), *Die Überlebenden* (*Los sobrevivientes*, 1996), *Black, Box BRD* (2001), *Die Spielwütigen* (*Pasión por actuar*, 2004), *Der Kick* (*El golpe*, 2006). Su última película y primer largometraje de ficción es *Wenn wer nicht wir?* (*¿Quién sino nosotros?*, 2011). Veiel también ha

¹⁶⁴ Cfr. *Ibidem*

escrito y dirigido obras de teatro. El poder tratar temas tan delicados en algunos de sus documentales, muestra la enorme sensibilidad que tiene como cineasta. A continuación incluyo un resumen y notas de la entrevista que realicé con el realizador alemán, en la cual cuenta el origen de las ideas de sus películas y en la cual aborda el proceso de realización de sus documentales.

Al hablar del origen de sus películas, Andres Veiel cuenta que siempre tiene un punto de partida claro. Para la realización de sus documentales, dedica aproximadamente dos años de investigación antes de escribir el guión y considera este proceso como un viaje abierto. El director alemán lo contrasta también con la necesidad pragmática de entregar algo por escrito a los productores y conseguir un financiamiento.¹⁶⁵ A diferencia de un largometraje de ficción, presentar un plan de trabajo para un documental es complicado ya que hay que adaptarse a la realidad constantemente, a pesar de tener una dirección a la cual se apunta.

El origen de la idea de *Sueño de una noche de invierno (Winternachtstraum)* (Documental, 1992)

En el caso de *Sueño de una noche de invierno*, Veiel cuenta que conoció a una señora de 83 años y esta le contó su historia: estudio arte dramático, al terminar intentó entrar a trabajar en teatro, sin embargo, su esposo, quien era actor también, no le

¹⁶⁵ Entrevista realizada a Andres Veiel el 1ero de Abril, del 2011 en Berlín, Alemania.

permitió actuar. Durante el fascismo alemán le fue imposible actuar ya que era judía, después de la guerra ya tenía dos hijos, así que nunca pudo hacerlo.¹⁶⁶

Al escuchar esta historia, el realizador alemán consideró que la señora debía tener una oportunidad de estar en un escenario. Así que escribió una obra para ella y solicitó hacerlo en el teatro al que ella quería entrar en 1928. Veiel haría un documental sobre todo el proceso de preparación hasta la presentación de la obra.

El origen de esta película es hacer que el sueño de esta señora pudiera por fin realizarse. *Sueño de una noche de invierno* es una película sobre sueños de juventud, y lo que significa realizar algunos de ellos 60 años después. Es también sobre teatro y sobre el sueño de ser una actriz. Veiel pudo conseguir el dinero para dirigir la película, la señora hizo un papel muy bueno y pudo actuar finalmente cumplir su sueño.

El origen de *Balagan*¹⁶⁷ (Documental, 1994)

Veiel había asistido a una obra de teatro que se llevaba a cabo en un museo de memoria al holocausto en Israel. La obra mostraba una lucha de ghettos judíos en contra de ghettos alemanes. Un actor palestino, Halid, explicaba lo que ocurría. Había un público de 20 o 30 espectadores. Durante su presentación, Halid apuntó hacia Veiel y dijo al público “Aquí hay un alemán, así que si tienen alguna pregunta acerca de la aniquilación de seres humanos pregúntenle al especialista”. Para Veiel esto fue

¹⁶⁶ Cfr. *Ibidem*

¹⁶⁷ *Balagan* es una palabra de raíz Indo-Europea que viene del Ruso y fue introducido a Israel por inmigrantes rusos. *Balagan* significa en Hebreo, en Yiddish y en Polaco: Caos.

muy penoso; un Israelí entre el público se levantó molesto y le dijo a Halid “Palestino sucio, si tenemos un problema con los alemanes lo resolvemos entre nosotros, es impertinente que tu vengas aquí a decir qué tenemos que hacer con los alemanes, no es asunto de ustedes palestinos explicarnos el holocausto, nosotros sabemos mucho mas de aniquilación que cualquier otra persona, especialmente tú” y apuntó al Palestino.¹⁶⁸

El punto de partida de este documental era regresar a Israel a conocer a este grupo de teatro y poder ir más allá de los estereotipos con los cuales Veiel se había enfrentado la primera vez. Al hablar de éste documental, el realizador señala que fue un caos en todos los sentidos y un caos en términos de producción¹⁶⁹. Quizá de allí también el origen del título. Así *Balagan* trata sobre la manera en la cual un palestino intenta explicar a un público israelí el holocausto, cómo trató de involucrar a Veiel en esto y la reacción del público ante esta situación.

Balagan fue filmada en 6 semanas.

El origen de *Los sobrevivientes (Die Überlebenden)* (Documental, 1996)

Veiel cuenta que tres amigos de su escuela se suicidaron. Cuando Tilo, el último y más cercano a él cometió suicidio, el realizador alemán sintió la necesidad de hacer una película sobre él y los otros.¹⁷⁰

Veiel no fue invitado al funeral de su amigo sintió que no había tenido la oportunidad de despedirse. Afirma que experimentó un bloque de silencio y culpa. La cámara en este sentido fue para él un arma, no de venganza, sino en un principio, de

¹⁶⁸ Cfr. *Ibidem*

¹⁶⁹ Cfr. *Ibidem*

¹⁷⁰ Cfr. *Ibidem*

pensar que la responsabilidad era de los padres, por el ambiente en el que su amigo había crecido. Sin embargo más adelante Veiel explicó que no era tan simple.¹⁷¹ Hacer este documental fue difícil, pues la gente no quería dar sus testimonios y a la vez, el director alemán se enteró que Tilo había violado a su novia y que éste era muy violento.

La realización de este documental duró 5 años.

El origen de *Black Box BRD*¹⁷² (Documental, 2001)

Este documental vuelve la mirada sobre la política de los 70's y 80's en Alemania, una época en la cual el gobierno peleaba contra la RAF¹⁷³. La historia de la *Fracción del Ejército Rojo* ya no estaba tan presente y habiendo películas del lado de unos o de otros, Veiel quiso hacer un documental que tuviera ambas partes, ambos testimonios desde un punto de vista neutral¹⁷⁴: no se trataba de acusar a nadie, lo que le interesaba al realizador alemán retratar en este documental era la motivación de dos personajes claves de esta época: Wolfgang Grams¹⁷⁵ miembro de la RAF y Alfred Herrhausen presidente del Deutsche Bank. Preguntas como ¿Cuál fue la motivación de Wolfgang Grams de salirse del “sistema” y matar gente durante ese contexto? Y por otra parte ¿Qué imagen se tenía del banquero alemán Alfred Herrhausen?¹⁷⁶

¹⁷¹ Cfr. *Ibidem*

¹⁷² Para ver este documental ir a: <http://www.youtube.com/watch?v=dcmb1-DfvR4> (en internet solo se encuentra en alemán)

¹⁷³ La RAF: *Rote Armee Fraktion* o *Fracción del Ejército Rojo* también conocida como la banda *Baader-Meinhof*, fue una organización terrorista, revolucionaria de izquierda radical de la República Federal de Alemania en la posguerra.

¹⁷⁴ Cfr. *Ibidem*

¹⁷⁵ Wolfgang Grams fue acusado del asesinato Alfred Herrhausen en 1989. Grams murió en 1993 en Badklein, aún no está claro si a manos de la policía o se suicidó.

¹⁷⁶ Cfr. *Ibidem*

A pesar de todas las diferencias entre estos personajes, algo interesante para Veiel era lo que parecían tener en común: la idea de cambiar el mundo, a través de distintos medios, su idealismo. Esto fue también un motor para contar la historia, una historia que nadie más quería contar.¹⁷⁷ Veiel tardó 4 años en ganarse la confianza de ambos lados. Fue una película difícil de hacer pues es aun un tema muy delicado.

El origen de la idea de *Pasión por actuar (Die Spielwütigen)* (Documental, 2004)

En contraste con algunos de los temas anteriores, al preguntarle por el origen de *Pasión por actuar* Veiel cuenta que después de haber realizado documentales con temas tan fuertes como lo fueron el holocausto, el suicidio y el terrorismo, quiso salir un poco de estos y entrar en un terreno más amable. Quiso hacer una película más positiva, con gente joven que pelea por sus sueños. Decidió trabajar con un grupo de jóvenes que estaban estudiando arte dramático.¹⁷⁸

El documentalista alemán explica lo interesante y difícil de la experiencia de estar con gente que quiere actuar, pues se trata de personalidades muy sensibles, ya que el instrumento que está en juego para determinar lo que hacen es su cuerpo y su alma, por esto es complicado que conciban el mundo más allá de ellos mismos. Veiel señala también que el actor representando a un personaje es por una parte algo cruel pues su escenificación, antes de saberse bueno o reconocido, es como una operación a corazón abierto. De otra parte, es la posibilidad de desarrollar o descubrir algo dentro

¹⁷⁷ <http://www.youtube.com/watch?v=dcmb1-DfvR4>

¹⁷⁸ Cfr. *Ibidem*

de este personaje que es nuevo para el actor o quizá desconocido y que éste no se permite mostrar¹⁷⁹.

Discutiendo con Veiel sobre la elección de hacer un documental con actores de teatro, el realizador alemán señaló que considera que se trata de un trabajo mucho más exigente que el de un realizador, un pintor o un escultor. Esto porque en el caso del actor se exige todo lo que es la persona. Por esto no hay ninguna mediación, como un lienzo o una cámara. Si un maestro dice “eso que estás haciendo es basura” es muy fuerte porque significa que “el cuerpo”, “el alma” es basura en términos de como se muestra y se entrega en un escenario. Es una profesión muy fuerte porque el 95 por ciento es crítica y es necesario aguantarlo y acostumbrarse. La acción más sencilla: ¿Cómo se toma una jarra o un tenedor?, ¿Por qué se puso el vaso en cierto lugar?, ¿Cómo respiro?, no hay privacidad, porque la privacidad es parte del personaje y el personaje es parte de un proceso que se pone en escena, así que por una parte es algo bastante cruel y por otra parte es como una caja de tesoros que puede desarrollarse y descubrir algo de uno a través del personaje, algo nuevo que uno no se permite, o una acción juzgada en la normalidad, puede ser permitida en teatro porque se está actuando.¹⁸⁰

Uno de los personajes del documental afirmó que quizá lo que se explora al prepararse como actor es quebrarse y ver qué ocurre después.

¹⁷⁹ *Cfr. Ibidem*

¹⁸⁰ *Cfr. Ibidem*

El origen de la idea de *El Golpe (Der Kick)* (Documental, 2007)

¿Qué motiva a las personas a actuar de determinada manera en cierto contexto?

La película *Der Kick, (El golpe)*, aborda a través de dos actores de teatro interpretando a 15 personajes, el caso real de la tortura y la muerte de Marinus Schörbel a manos de neonazis. Los asesinos imitaron una escena de la película *Historia Americana X* para asesinarlo.

Veiel cuenta que el origen de este documental fue adentrarse en las raíces y el origen de la extrema violencia, entender, no justificar, por qué alguien actuaría de manera tan cruel. Se les considera monstruos, pero al penetrar en la complejidad de los orígenes de estos actos y ver las distintas motivaciones, las historias de los perpetradores, sus biografías, el realizador alemán señala que se trata también de seres humanos, son parte de la sociedad, parte de nosotros. Esto fue una provocación para trabajar un tema como este.¹⁸¹

En cuanto a los dos protagonistas de la película, la interpretación y la manera en la cual utilizaron el lenguaje, el ritmo y las expresiones para personificar a los protagonistas de este acontecimiento, les permitió crear una autenticidad, siendo una ficción, muy cercana a los protagonistas de este hecho.

¹⁸¹ Cfr. *Ibidem*

Sobre el proceso de realización

En el caso de esta película, Veiel se vio enfrentado a muchas complicaciones para realizarla pues la gente involucrada no quería hablar ante una cámara. Por ello decidió escribir una obra de teatro narrando los acontecimientos de este hecho.¹⁸²

Durante el trabajo de puesta en escena, decidió hacer de la obra de teatro una película y así filmar a los actores con distintos emplazamientos de cámara. La obra de teatro se mostró en varios países, sin embargo para Veiel era importante que fuera una película porque la vería más gente.¹⁸³

Los diálogos de los actores en éste filme, están basados en las entrevistas que Veiel hizo en Potszlow, el lugar del hecho. El tema en la película se traslada no sólo a lo que ocurrió allí, pues es algo que ocurre también fuera de Alemania y de allí la importancia para el documentalista alemán de haber podido realizar este proyecto a pesar de todas las dificultades a las que se enfrentó.

Sobre *Der Kick* y *Dogville*

Por el estilo y la puesta en escena, la película *El Golpe*, me hizo pensar en *Dogville*¹⁸⁴ (2003) de Lars Von Trier. Quise saber si para el realizador había algún parecido entre ambas. Sobre esto, Veiel explica que la idea en ambos casos era enfocarse en el lenguaje, enfocarse en una manera abstracta de traducir un hecho, en el sentido en que no se enseña el lugar en el que ocurren los hechos, tampoco se enseñan a las personas reales.¹⁸⁵ En *Dogville* hay una puesta en escena abstracta pues no hay puertas, sólo hay líneas en el piso de un escenario que indican el adentro y el afuera. Los actores

¹⁸² Cfr. *Ibidem*

¹⁸³ Cfr. *Ibidem*

¹⁸⁴ Para ver el trailer de *Dogville* ir a: <http://www.youtube.com/watch?v=gpROVF0HfkU>

¹⁸⁵ Cfr. *Ibidem*

pretenden que hay puertas (que no hay) y hacen movimientos para abrirlas, nos muestran algo que no existe y por ello nos enfocamos en el conflicto principal, pues no hay ninguna distracción. Nos centramos únicamente en los actores y vemos al mismo tiempo el adentro y el afuera. Es un proceso de reducción a lo más esencial, ocurre en *Dogville* y en *El Golpe*.

En esta última Veiel se enfocó sólo en el lenguaje de los actores en los diálogos, y esto generó una tipo de comportamiento, gestos y actitudes que hicieron que el público viviera la interpretación como algo auténtico.

El realizador alemán, afirma que sólo les dio el lenguaje y que eso fue suficiente para crear una nueva forma de autenticidad y lo volvió una experiencia muy fuerte para mostrar, incluso más que mostrar a la gente real. En este caso dependió también de los actores y que estos pudieran transferir y traducir este hecho a un lenguaje corporal.¹⁸⁶

Sobre el hecho

Preguntándole al documentalista alemán sobre los perpetradores, me interesó saber si habían tomado consciencia de lo que habían hecho, a lo que respondió que le parecía algo difícil de responder, pues se trataba más bien una mezcla de sentimientos. Por una parte había una necesidad de escapar de lo que habían hecho e incluso querían suicidarse, tenían pesadillas constantemente. Por otra parte había una especie de victimización por ser tan jóvenes, tener que quedarse en prisión y por otra parte había un sentimiento de culpa y conciencia de saber que se tiene que pagar por lo que había pasado. Sin embargo había también momentos en los que en verdad se arrepentían de lo que habían hecho. Después Veiel le preguntó a uno de ellos que si tuviera en frente

¹⁸⁶ Cfr. *Ibidem*

a la madre del niño qué le diría, y este le dijo que le pediría perdón aunque sabe que nunca lo perdonaría.¹⁸⁷

Sobre el origen de *¿Quién sino nosotros?* (Wer wenn nicht wir?) (Ficción, 2011)

Situada en Alemania Occidental a principios de los años 60 y basada en un hecho real, *¿Quién sino nosotros?* cuenta la historia de Bernward Vesper un joven que quiere ser escritor y busca probar la inocencia de su padre un escritor acusado de ser Nazi. Bernward conoce Gudrun Ensslin y juntos fundan una editorial dedicada a publicar trabajos políticos controvertidos. Gudrun se une a la *Fracción del Ejército Rojo* con Andreas Baader. Bernward toman drogas psicodélicas en un intento de escribir la novela que cambiará el mundo.

Sobre el proceso de realización

Después de haber trabajado en teatro, Veiel quería trabajar con actores de cine. En el caso del tema de esta película, los protagonistas reales ya estaban muertos y los familiares o amigos no querían hablar frente a las cámaras.

Para el realizador alemán se trata de una película acerca de momentos muy íntimos y en este caso la ficción podía acercarse de manera más fácil a la conexión entre la esfera privada y la política.¹⁸⁸

¹⁸⁷ Cfr. *Ibidem*

¹⁸⁸ Cfr. *Ibidem*

El realizador alemán dedicó dos años a investigar en un proceso de preparación muy parecido al de un documental. Tardó un año en hacer el casting, ya que en la película pasan 10 años, por lo cual buscó actores que pudieran adaptarse a estos cambios.

Sobre Kieslowski

Una de las cosas que más llamaron mi atención después de haber visto el trabajo de Veiel, fue el saber que había sido alumno del realizador Krzysztof Kieslowski. Al hablar de esto el director alemán señaló que fue una relación muy intensa, ya que Kieslowski tenía un estilo muy estricto. El realizador polaco siempre les preguntó por qué ponían la cámara en cierto lugar, pues el cómo iban a contar una historia dependía también del emplazamiento de esta. Veiel cuenta que aprendió a pensar antes de hacer cualquier cosa: antes de escribir un guión, antes de filmar, antes de editar, y teniendo una idea clara de qué y cómo iba a hacer algo y por qué quería hacerlo así.¹⁸⁹

Fue una relación dura, pues Veiel y los otros alumnos siempre sintieron que no llenaban sus expectativas, así que después de 3 años, Veiel decidió dejar de estudiar con él y se fue a trabajar por su cuenta.

El realizador alemán recuerda a Kieslowski como el maestro más importante que ha tenido en su vida.

Sobre el cineasta

¹⁸⁹ *Cfr. Ibidem*

Sobre su decisión de volverse cineasta, Veiel cuenta que fue producto de su curiosidad, de la necesidad de aprender algo y de encontrar un lenguaje que transmitiera y comunicara su experiencia a los otros. En el caso del cine documental, experimentar la realidad en otro nivel.¹⁹⁰

Sobre el cine

Para Veiel el cine es una posibilidad de entender el mundo, de hacer preguntas, de ser, de descubrir algo en la experiencia del arte. Descubrir algo que es la oportunidad de ir más allá de la experiencia (de todos los días) porque es otro punto de vista.¹⁹¹

Como realizador considera la posibilidad de hacer cine no tanto en términos de cambiar el mundo, pero si de abrir nuevos espacios para percibirlo, yendo más allá de los límites del entendimiento de la vida, encontrando diferentes oportunidades de entender al mundo, cómo es y quizá cambiarlo (claro está, en un segundo nivel).¹⁹²

So long, farewell, aufwiedersehen, goodbye...

The Sound of Music 1965, Robert Wise

¹⁹⁰ *Cfr. Ibidem*

¹⁹¹ *Ibidem*

¹⁹² *Cfr. Ibidem*

Conclusión

Existe el cine en el cual el realizador reflexiona sobre la vida apelando, a través de la imagen, a la conciencia (social, política o moral). Existe también el cine en el cual el realizador es bueno en su oficio, entretiene al público, la obra se olvida y el público se distrae. El cine puede pensarse como industria, como cultura y/o como arte. El punto de vista que ha orientado esta investigación, parte de la concepción de cine como arte, lo cual no ha excluido el pensarlo desde otros ámbitos.

Este trabajo muestra que el proceso de creación es el mismo sin importar la concepción que del cine se tenga o la reflexión que de la imagen se haga. Siempre se parte de una idea, de una estructura que puede ser un guión o una línea argumental y se intentará concretar en una película o en un documental.

Como expliqué en el primer capítulo, con el cine se experimenta la realidad de distintas maneras y es posible aumentar las posibilidades de vivir ésta, ya que siempre que entremos en contacto con la imagen cinematográfica, ésta contendrá elementos que lo que percibimos en lo cotidiano no tiene. Por eso no se trata de una imitación de lo que vemos afuera, sino de una transformación de la percepción que incrementa las posibilidades de advertir la realidad fuera de lo real. Por ello a través de la representación, la imagen adquiere presencia, pues experimentamos algo de la original que sin la representación de ésta no tendríamos.

En el segundo capítulo, presenté el caso de los realizadores durante algunos de los movimientos de cine más representativos de los 50's y 60's. Independientemente de los medios o de la tecnología que empleen, el punto de partida de cada uno en sus realizaciones es indispensable para la concreción de sus películas: *Umberto D*, se origina de un regalo que De Sica quiso hacer a su padre y también de contar la historia de un hombre jubilado que se enfrenta a una sociedad oportunista e indiferente.

Los *400 golpes* de Truffaut tiene su origen en la necesidad de hacer un retrato de la adolescencia sin idealizaciones y mostrar la realidad del desfase cruel entre el universo de un adolescente y el de los adultos.

De otra parte, el director brasileño Glauber Rocha concibió el cine como instrumento revolucionario, libertario y revelador. Inspirándose en la leyenda de San Jorge y el Dragón, creó *Antonio Das Mortes* película que se origina de querer mostrar la realidad social de Brasil y de Latinoamérica.

En el capítulo tres, muestro cómo Chaplin creó *El Chico* que tiene su origen en eventos que él vivió, pudo hacer de un drama algo tierno y cómico. El realizador inglés es quizá uno de los ejemplos más interesantes en cuanto al proceso de creación en cine, no sólo por haber dirigido, actuado y compuesto la música de sus películas, sino también porque su popularidad trascendió tanto, que fue visto entre nativos hindús, tribus africanas, campesinos latinos y trabajadores asiáticos. Su personaje del *Little Tramp*, volvió al realizador en su época un personaje universal.

Con Kieslowski muestro como desde que comenzó a hacer documentales, partió de la idea de trabajar temas comunes a las problemáticas humanas, entre ellos: las

coincidencias, el azar y lo que hace que actuemos de cierta manera: lo que opera en nuestro actuar. Durante una discusión con su co-guionista Krzysztof Piesewicz, le propuso a Kieslowski la idea de hacer una película sobre los 10 mandamientos. El realizador polaco no prestó mucha atención a esto, sin embargo, unos días después, al observar a la gente en la calle, éste tuvo la sensación de que las personas que veía no sabían por qué estaban viviendo, en ése momento se originó la idea del *Decálogo*: diez películas sobre los diez mandamientos situados no en un plano teológico, sino en un plano cotidiano.

En el capítulo cuatro, muestro, a partir de mi experiencia, el punto de partida concreto y la necesidad de una estructura para cada una de mis realizaciones. En *El Suéter* la idea se originó de un cuento que leí de Cortázar (*No se culpe a nadie*), el punto de partida fue: un hombre que intenta ponerse un suéter y cómo éste toma control de él. Pensé en el acto de creación para un escritor y lo que implica para el creador desentrañar una idea.

Un regalo para María, se origina por una parte del espacio que iba a tener para filmar esa idea: un cuarto. De parte, adaptada a la infraestructura, pensé en la sensación que produce un mismo espacio, de día y de noche. Esta idea se adaptó también a la ausencia de presupuesto.

En el caso del cortometraje *De Noche (Nighttime)* la idea se originó de un sueño que tuve. Años después, conocí una ciudad en la cual podría llevarse a cabo, pues me recordó el escenario del sueño: la ciudad de Berlín. La crónica que incluyo muestra también lo que conlleva el paso de una idea abstracta a algo concreto y lo que implica la traducción en imágenes de ésta. Esta película tampoco contó con un presupuesto.

En el caso de las películas documentales, desarrollo el origen de *Las Delicias de la edad*, el documental con el que me recibí durante mis estudios de cine. En el caso del cine documental, tener un punto de partida es también necesario, sin embargo, hay que adaptarse continuamente a lo que la realidad nos presenta. El origen de la idea para este documental era hablar sobre el amor y el suicidio. Mi equipo y yo estábamos en Francia, así que partimos de allí. La estadística más elevada del suicidio en ese país, en el 2008 era en adultos mayores a partir de los 67 años de edad. Al descubrir esta información, decidimos explorar cómo era el amor en los adultos mayores en Francia. Este documental tuvo un impacto muy fuerte en el equipo y en mí.

Con el cortometraje *El Pasajero Ideal*, quise mostrar el paso de la idea a un guión (en éste caso con diálogos) y con el presupuesto la materialización de esta idea para su posible concreción en una película. El origen de esta idea se origina de mi trabajo con extras, de mi experiencia tomando taxis en la Ciudad de México y de las historias que me han contado los conductores.

En el capítulo cinco, después discutir con algunos realizadores directamente sobre el origen de sus ideas y algunos elementos para la realización, muestro como en *Luz Silenciosa*, Carlos Reygadas partió de la idea de alguien que muere por dolor, y como ése elemento lo hizo pensar en hacerlo con menonitas para enfocarse en ciertos aspectos de la historia, el tener esa idea en mente, pasar por un lugar y encontrar la locación para llevarlo acabo.

En el documental *Pasión por actuar*, Andres Veiel quería cambiar las temáticas con las que había trabajado en sus documentales anteriores: el holocausto, el suicidio y el terrorismo. El origen de la idea fue hacer una película con un tono más alegre, con gente joven que lucha por sus sueños. El realizador alemán quiso explorar lo que vive

un actor de teatro durante su preparación y lo que implica que el “instrumento” de trabajo de un actor sea su cuerpo (y su alma), pues es éste el que se pone en cuestión durante una representación. A la vez se trata de la posibilidad de descubrir algo dentro del actor que éste no conoce.

Mi Vida Dentro de Lucía Gajá tiene su origen en mostrar la situación de las mujeres migrantes en E.U. Después de conocer a 20 mujeres mexicanas encarceladas en E.U., la realizadora mexicana conoció a Rosa Olvera Jiménez acusada y encarcelada por asesinato. Gajá decidió contar su historia y hacer el seguimiento de su juicio. *Mi vida dentro* muestra las posibilidades del cine como herramienta de transformación y concientización pues gracias a éste documental, se consideró reabrir el caso de la protagonista, la cual recibió una sentencia de 99 años en una prisión de máxima seguridad.

A lo largo de esta investigación muestro que independientemente del contexto, del contenido, del estilo de cada director, la concepción que del cine se tenga, el proceso de creación es el mismo: todos los realizadores que presento partieron de un punto en concreto, de una idea la cual culminó en una película.

La respuesta a mi hipótesis es afirmativa.

La imagen en el cine es inmediata, la percepción, en tanto apertura al mundo y a todo, de la emoción transmitida por esta imagen va siempre a trascender esta inmediatez, es por eso que el cine puede ser un espacio de escape, entretenimiento y a la vez un espacio de reflexión, de allí también el interés en pensar el proceso de creación, pues finalmente, la obra es para el público, es para el espectador.

Para su realización, el cine implica una constante negociación pues se trata de un trabajo en equipo, largas horas de convivencia con éste, una labor de persistencia y paciencia: desde la escritura de un guión, la obtención de un financiamiento, la realización, la edición, la inscripción a festivales y la distribución. Si este proceso se ha centrado en el director es también porque es éste quien pelea durante todo este proceso para llevar a cabo su película, ya con algo de reconocimiento puede ser apoyado por un productor, como expliqué anteriormente en el caso de los realizadores Lucía Gajá y Carlos Reygadas. Pensar en el proceso de creación puede ser fascinante pues el trabajo que hay detrás de cámaras en el momento en el que se proyecta una película en el cine puede pasar desapercibido.

Considero también en acuerdo con Gadamer, que el arte, en éste caso el arte cinematográfico, es posible porque le cede al espíritu humano un vacío de configuraciones para que lo rellene¹⁹³ es decir que hay una constante también en la necesidad de crear, algo que quisiéramos explicar, conocer, saber, preguntar, pensar, sentir o entender. A la vez, ocuparse en hacer cine o bien ocuparse en ir al cine, tiene también que ver, a mi parecer, con la consciencia de nuestra finitud, el arte humano, es en mi opinión, lo que hace trascender al ser humano en el tiempo.

¹⁹³ Cfr. Op. Cit. *La Actualidad de lo Bello* pp48

Glosario de términos cinematográficos

E.C.U. Extreme Close up- La toma encuadra parte del cuello, la boca y los ojos una parte de la frente.

C.U. Close up- La toma encuadra de los hombros a la cabeza

M.S. Médium Shot- El encuadre va de la cintura para arriba

M.L.S. Médium Long Shot- De las rodillas para arriba

L.S. Long Shot Cualquier toma que incluya en cuadro al personaje completo.

T.S. Two Shot- Dos personas en cuadro

O.S. Over Shoulder- Dos personas en cuadro, con el enfoque en uno de los personajes el cual esta de frente a la cámara. El otro personaje esta incluido de espaldas. El espectador tiene el punto de vista del personaje de espaldas.

F.S. Full Shot o Master shot-Encuadre que muestra dónde estamos, quién está allí.

Esta tomo sirve para establecer y entender dónde se lleva acabo una acción. Es de las tomas más importantes de una secuencia. Las siguientes tomas están basadas en esta.

No tiene que abrir una escena, pero la mayoría de las veces tiene que hacerse para no desorientar al espectador.

P.D. Plano detalle- El encuadre especifica solo una parte de algo, en el caso de una persona puede ser una parte del cuerpo, en el caso de cosas puede ser una toma cerrada de cualquier objeto.

Paneo- Apoyada sobre un tripié la cámara realiza un movimiento de rotación sobre su eje vertical (paneo horizontal) u horizontal (paneo vertical).

Dolly- Es una plataforma movable con ruedas que se mueve a través de rieles o ruedas de caucho. La cámara va instalada en este, al igual que el fotógrafo y en ocasiones el director. El dolly permite un desplazamiento suave y etéreo.

TILT: Es el movimiento de la cámara de abajo hacia arriba o de arriba hacia abajo sobre su eje

INT. - interior

EXT. - exterior

Fade in- Fundido o aparición gradual de la imagen desde negro.

Fade out- Fundido o desaparición gradual de la imagen y/o sonido a negro.

En un guión siempre se especifica interiores o exteriores y si es de día, tarde o noche, esto con el fin de saber qué tipo de locación debe buscarse y también que tipo de iluminación se necesitará de acuerdo al tipo de luz natural.

Scouting- Una vez que está el guión listo, el scouting consiste en buscar el tipo de locación adecuada a la historia.

Formatos cinematográficos

El ratio o aspect ratio de una imagen es la proporción entre su ancho y su altura. Se calcula dividiendo el ancho por la altura de la imagen visible en pantalla.

En cine las el ratio más usado es el de 1.85 y 2.39.

8 mm.

La película tiene 8 mm de ancho (incluidas perforaciones). Formato de ventanilla 1,33:1.

súper 8 mm.

Es el mismo que el 8 mm pero con la perforación más pequeña para ganar superficie impresa. Es poco sensible y solo sirve para rodar de día. Se considera un formato

doméstico. Formato de ventanilla 1,33:1.

16 mm.

Se utiliza sobre todo para documentales y series de televisión. El negativo de rodaje tiene perforaciones a ambos lados. En las copias para proyección hay que quitar las perforaciones de un lado para meter la banda de sonido. Formato de ventanilla 1,33:1.

Súper 16 mm.

Utiliza película de 16 mm con una sola perforación sin banda de sonido, con lo que se consigue aumentar en un 20% la superficie impresionable en el negativo, obteniendo una relación de proporción de 1:1,77 igual al formato 16:9 de televisión de alta definición.

Este formato se usa para televisión o cine de bajo presupuesto. Se puede rodar en súper 16 mm. en formato 1:1,77 y realizar los positivos para proyección en 35 mm en los formatos 1:1,66 o 1:1,85 despreciando parte de la superficie originalmente impresa.

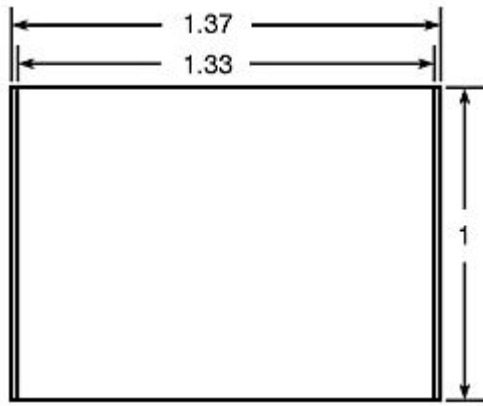
35 mm.

A mediados de los 50's ratios de gran formato dominaron las filmaciones en 35mm. El más común en E.U. hoy es el 1.85. El 1.66:1 ratio es más utilizado en Europa que en E.U. Un ratio menos común, utilizado también en películas europeas, es el 1.75:1 El 2.35:1 ratio fue estandarizado por el proceso anamórfico CinemaScope.

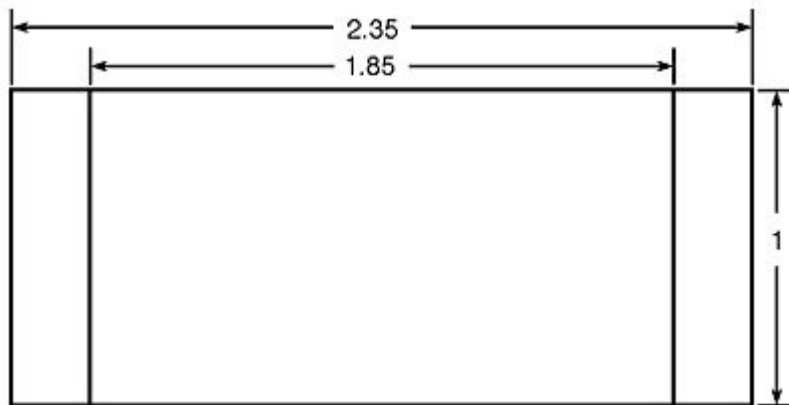
La película es del mismo tamaño que el formato 35 mm para fotografía. No obstante, en las cámaras de cine el paso de la película es vertical mientras que en las cámaras de fotografía el paso es horizontal. Esto hace que la superficie impresionable en cine sea menor que en fotografía. Se puede entender como que el ancho en fotografía es el alto en cine.

65 mm. / 70 mm.

El 2.2:1 ratio fue utilizado para 70 mm. Este formato utiliza película de 65mm en cámara y de 70mm para la proyección para poder incorporarle las bandas de sonido. El tamaño y precio de las cámaras y materiales lo convierten en un formato poco utilizado.



Formato académico y estándar PAL NTSC



Formato cine americano (1.85) y CinemaScope (2.35)

Glosario de Conceptos:

Espíritu Es la potencia de pensar, en tanto que accede a la verdad a lo universal o a la risa.

El término, en este sentido, apenas se utiliza más que en singular (cuando se habla de *los espíritus* se trata de superstición). Porque la verdad, cuando se accede a ella, es la misma para todos. Por eso es libre (no obedece a nadie, ni siquiera al cerebro que la piensa), y libera. Esta libertad en nosotros, que no es la de un sujeto, sino de la razón, es el espíritu mismo.

Nos equivocáramos si lo tomáramos por una sustancia, pero menos que si lo tomáramos por una pura nada. El espíritu no es una hipótesis, decía Alain, porque es indudable que pensamos. Ni una sustancia, porque no puede existir solo. Digamos que es el cuerpo en acto, en tanto que posee la verdad en potencia.

En potencia, no en acto. Ningún espíritu es la verdad; ninguna verdad es espíritu (sería Dios). Por eso el espíritu duda de sí mismo y de todo. Sabe que no sabe, o que sólo sabe poco. Se inquieta o se divierte por eso. Dos formas (mediante la reflexión y la risa) de permanecer fiel a sí mismo, sin creérselo. El espíritu, bajo estas dos formas, parece lo propio del hombre. Es también una virtud: la que supera el fanatismo y la estupidez.¹⁹⁴

Percepción: Es cualquier experiencia, en tanto que es consciente; cualquier conciencia, en tanto que es empírica. Se distingue de la sensación como lo más de lo menos, como el conjunto de sus elementos (una percepción supone varias sensaciones ligadas u organizadas), y por eso la sensación, si quiere pensarse aisladamente, es sólo una abstracción. Se ven manchas de colores; se percibe un paisaje. “El espíritu pone todo en orden”, como decía Anaxágoras o al menos lo intenta. No se contenta con sentir: unifica sus sensaciones en una conciencia, en una experiencia, en una forma, no retrospectivamente, sino desde el comienzo, y eso es la percepción misma. Transforma manchas luminosas en distancias o en espectáculo, ruidos en informaciones, olores en promesas. Percibir es representarse lo que se presenta¹⁹⁵.

¹⁹⁴ Comte-Sponville André, *Diccionario filosófico*, Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós 2003, pp.197

¹⁹⁵ Op.Cit Comte-Sponville pp.400

Real Es el conjunto de las cosas (*res*) y de los acontecimientos, conocidos o desconocidos, duraderos o efímeros, en la medida en que están presentes: el conjunto de todo lo que sucede o dura. Se distingue por eso de la verdad, que no sucede ni dura, sino que permanece. Por ejemplo, que yo me encuentre sentado actualmente ante mi ordenador, que me pregunte por la definición de lo real, que haya un ramo de flores sobre la mesa, coches en la calle, que la Tierra gire alrededor del Sol, que otras estrellas nazcan o mueran, etc., es real. Cuando se marchite el ramo de flores, cuando yo esté muerta, cuando los coches, la Tierra y el Sol hayan desaparecido, cuando otras estrellas o nada hayan reemplazado a las que nacen o se consumen actualmente, todo eso ya no será real. Pero seguirá siendo verdadero que todo eso se produjo, del mismo modo que era verdadero, antes de que sucediera, que acabaría produciéndose. Eternidad de lo verdadero y fugacidad de lo real. Los dos sólo coinciden en el presente; y por tanto, coinciden siempre, para cualquier realidad determinada (no, desde luego, para toda la eternidad), y eso es el presente mismo: el punto de tangencia de lo real y lo verdadero. Sin embargo, no porque el uno y el otro se encuentren exactamente en el mismo plano. No sucede algo porque sea verdadero desde toda la eternidad, sino que era, es y será verdadero desde toda la eternidad porque sucede. La verdad carece de potencia propia, de fuerza y de realidad: es tan sólo la sombra proyectada, en el pensamiento, por lo real, o mejor, su luz antecedente y remanente para nosotros. Los materialistas no pueden concederle la plenitud al ser; ni los racionalistas negarle, sin embargo, toda consistencia (porque la verdad, incluso considerada independientemente de lo real, tiene sus propias exigencias, que son las de la lógica). De ahí se deriva, para todo materialismo racionalista, una especie de tensión que constituye su dificultad y su límite. Un Dios sería más simple. Un mundo de Ideas sería más simple. O bien la sofística y la estupidez. Pero ¿por qué habría que atenerse a lo más simple? Que el materialismo sea difícil y limitado no lo refuta. Si lo real no es un pensamiento, ¿cómo podría el pensamiento captarlo sin dificultad y sin limitaciones? Por eso lo real siempre tiene la última palabra, pero no es una palabra: es lo que impide que ningún discurso pueda nunca decirlo adecuadamente. Esta pequeña palabra, *real*, es tan cómoda, tan pobre, sólo es una etiqueta que pegamos porque nos es útil, sobre el infinito de lo que dura y pasa. Nuestros discursos forman parte de él, así como nuestros sueños y nuestros errores. Es el conjunto más vasto, el más completo y el más concreto: la diversidad de lo dado y de lo que podría darse, el objeto de una experiencia posible o imposible. Spinoza lo llamaba la naturaleza (*infinita infinitis modis, hoc est omnia...*) o Dios, que es todo. La definición de la palabra excluye que nada se le escape¹⁹⁶.

Creación: Crear, en sentido estricto o absoluto, sería producir algo a partir de nada, o más bien, sólo a partir de sí mismo: así Dios, al crear el mundo. En un sentido más amplio, se habla de creación a propósito de cualquier producción que parece absolutamente nueva y singular, o en la cual la novedad y la singularidad prevalecen sobre el simple progreso técnico o la transformación de elementos preexistentes: se habla, en este sentido, de creación artística, porque ni los materiales utilizados (el mármol, los colores, las notas, la lengua...) ni las reglas o procedimientos habituales bastan para explicarla. No hay que confundir la creación con el descubrimiento, que

¹⁹⁶ Op.Cit Compte-Sponville pp.445

supone un objeto preexistente, ni con la invención, que podría haber realizado otro. Cristóbal Colón descubrió América: no la inventó ni la creó (existía antes que él) Edison inventó la lámpara incandescente: aunque hubiera muerto al nacer, ésta no habría dejado de existir actualmente: Pero Beethoven creó sus sinfonías: ni existían antes que él, ni podrían ser creadas por otro¹⁹⁷.

Idea Es una representación: las ideas sólo son visibles (*idein*, en griego, significa ver) para el espíritu, y puede llamarse *idea* a todo lo que el espíritu se representa. La forma de este árbol, que tengo delante, es su *eidos* (su aspecto, su forma visible). Pero, en la medida en que yo la percibo interiormente, es una idea. “Generalmente, llamo con el nombre de idea –escribe Descartes- a todo lo que está en nuestro espíritu cuando concebimos una cosa, de cualquier forma que la concibamos” (*Carta a Mersenne, julio de 1641*). En la práctica, sin embargo, el término apenas se utiliza para las representaciones más abstractas o más elaboradas, con exclusión de las simples imágenes o percepciones: se hablará de la idea de árbol, más que de la idea de este árbol, y esta última sólo se llamará idea a condición de comportar algo más que la simple sensación. La idea, en este sentido, no es sólo lo que está “en el pensamiento” como decía también Descartes, sino lo que resulta de él, o que el pensamiento produce o elabora, que es menos su objeto que su efecto. Pensar es tener ideas, pero sólo pueden tenerse a condición de producirlas o reproducirlas a condición de pensarlas, lo que implica esfuerzo y trabajo. “Entiendo por idea –escribía Spinoza- un concepto del alma, que el alma forma por ser una cosa pensante” (*Ética*, II def.3). La idea no es una copia de las cosas, sino el resultado de un acto de pensar: no “algo mudo, como una pintura sobre un lienzo –precisa también Spinoza-, sino un modo de pensar, a saber, el acto mismo de entender” (*Ética*, II, escolio de la prop.43). Es decir, contra Platón que no existen ideas separadas o en sí: no hay más que el trabajo del pensamiento ¿Cómo habrían de existir ideas innatas o absolutas? Eso equivaldría a un pensamiento sin trabajo, es decir, un pensamiento sin pensamiento. Una idea que no es pensada por nadie, y no es nada.¹⁹⁸

Reflexión En sentido amplio, es un esfuerzo particular del pensamiento. En sentido estricto, un retorno del pensamiento sobre sí mismo, que se toma entonces por objeto. Este último movimiento sería, junto con la sensación, uno de los dos constituyentes de la experiencia y, por consiguiente, una de las dos fuentes, como dice Locke, de nuestras ideas: sin ella, no tendríamos ninguna idea de “lo que se llama percibir, pensar, dudar, creer, razonar, conocer, querer y todas las diferentes actividades de nuestra mente” (*Ensayo, II 1, S 4*). La reflexión es una especie de sentido interior, pero intelectual y deliberado: es “el conocimiento que el alma adquiere de sus diferentes operaciones, por medio del cual el entendimiento forma sus ideas” (*ibid*). Movimiento necesario, pero que no podría agotar por sí solo el campo del pensamiento. Más vale filosofar a la manera de los griegos, aconseja Marcel Conche (*Preséance de la nature, II*) que encerrarse, como Descartes o Husserl, en la reflexividad o el sujeto: más vale pensar lo real (reflexionar, en sentido amplio) que observarse pensar (encerrarse en la reflexividad, en sentido estricto). El yo, desde luego, forma parte de lo real: pensar el mundo es también un pensarse. Pero no es más que una parte ínfima: pensarse nunca ha sido suficiente para pensar lo que es, ni

¹⁹⁷ Op.Cit Compte-Sponville pp.127

¹⁹⁸ Op.Cit Compte-Sponville pp.263

siquiera lo que se es (un ser vivo). La lógica y la neurobiología nos enseñan más sobre el pensamiento que la reflexión (en sentido estricto). Más vale pensar el pensamiento, como dice Alain, que pensarse a sí mismo (*Cahiers de Lorient, I, pág. 72*). Más vale conocer y reflexionar (en sentido amplio) en lo que se sabe o se cree saber, que encerrarse en la reflexión (en sentido estricto). “El pensamiento (...) no debe tener otra morada que el universo entero; sólo ahí es libre y verdadero. ¡Fuera de sí mismo! ¡En el afuera!” (*Ibid*) La reflexión conduce a todo, a condición de salir de ella.¹⁹⁹

Sentimiento Es lo que se experimenta, es decir, la conciencia que se tiene de algo que sucede en el cuerpo, que modifica nuestra potencia de existir y de obrar, como dice Spinoza, y especialmente nuestra alegría y nuestra tristeza. Es el nombre corriente de los afectos, en la medida en que son duraderos (por contraste con las emociones) y conciernen al espíritu o al corazón más que al cuerpo o a los sentidos (por contraste con las sensaciones).

El cuerpo siente y el espíritu experimenta: aproximadamente, ésta es la diferencia que existe entre una sensación y un sentimiento. La sensación es una modificación (*affectio*) del cuerpo; el sentimiento, un afecto (*affectus*) del alma. Hay que evitar, sin embargo, forzar demasiado la oposición. Si el cuerpo y el alma son una sola y misma cosa, como dice Spinoza, la diferencia entre los sentimientos y las sensaciones es más de punto de vista que de esencia: punto de vista orgánico o Fisiológico, en un caso, y afectivo o psicológico, en el otro. Subjetivamente, sin embargo, esta diferencia sigue siendo importante: no es lo mismo sentir un dolor que estar triste, ni partirse la cabeza contra un muro que contra las propias angustias, ni ver un rostro que enamorarse de él. La sensación es una relación con el cuerpo y con el mundo; el sentimiento es una relación consigo mismo y con el otro.²⁰⁰

Pensamiento Encontramos una definición en extensión, por supuesto incompleta, en Descartes: “¿Qué soy, pues? Una cosa que piensa ¿Qué es una cosa que piensa? Es una cosa que duda, concibe, afirma, niega, quiere, no quiere y, también imagina y siente” (*Meditaciones, II*). Define el pensamiento, si no por la conciencia al menos a partir de ella, como una experiencia o una dimensión del sujeto (“el pensamiento es un atributo que me pertenece”, *ibid.*), y sin duda no se puede definirlo de otro modo, porque toda definición lo supone y sólo se dirige a un sujeto. Si alguien no pensara ¿cómo podríamos hacerle comprender lo que es pensar? “Pensar –dirá Kant- es unificar representaciones en una conciencia” (*Prolegómenos, II*).

¿Hay que decir entonces que toda conciencia es pensamiento? En un sentido amplio, sí. Ése es el sentido de Descartes. En un sentido más restringido, sólo se hablará de pensamiento para la dimensión intelectual o racional de la conciencia, digamos que para las representaciones lógicamente ligadas, aunque fuera de manera imperfecta, y sometidas juntas a la idea de una verdad al menos posible. Pensar, etimológicamente, es pesar: eso implica la unidad de una balanza o de una relación. El pensamiento es lo que pesa o sopesa los argumentos, las experiencias, las informaciones e, incluso, la pesada misma... Completando a Kant con Spinoza y a Spinoza con Motaigue, Comte-Sponville da la siguiente definición: *Pensar es unificar representaciones en una conciencia, bajo la norma de la idea verdadera dada o posible*. El pensamiento es ese “dialogo interior y silencioso del alma consigo misma” evocaba Platón, pero en la

¹⁹⁹ Op.Cit Comte-Sponville pp.448

²⁰⁰ Op.Cit Comte-Sponville pp.478

medida en que busca lo verdadero (porque es necesario “dirigirse a lo verdadero con toda el alma”) y, por anticipado, se somete a ella.²⁰¹

Bibliografía básica

Aumont Jacques, *Las teorías de los cineastas : la concepción del cine de los grandes directores* Barcelona: Paidós, 2004

Bazin André *Qué es el cine?* Madrid: Rialp 1999

Gadamer, Hans-George, *La actualidad de lo bello*, Tr. Antonio Gómez Ramos, Barcelona: Paidós, 2002.

Kieslowski Krzysztof, *Kieslowski on Kieslowski*. Londres: Faber and Faber, Tr. polaca Danusia Stok, 1995.

Kieslowski, Krzysztof y Krzysztof Piesiewicz, *Tres colores Azul, Blanco y Rojo*, Londres: Faber and Faber, 1998

Landau, Neil y Frederick Matthew, *101 petits secrets de cinéma qui font le grands films*. Tr. Fabrice Lemainque. París: Dunod, 2011

Stam, Robert *Teorías del cine : una introducción*, Barcelona, Paidós 2001

Tarkovski Andrei, *Esculpir en el tiempo*, Madrid, Rialp: 2002

Truffaut, François *El cine según Hitchcock*, Madrid: Alianza Editorial, 2008

Weissman M.D., Stephen *Chaplin A life*, New York Arcade: 2008, 2011

²⁰¹ Op.Cit Compte-Sponville pp.440

Bibliografía complementaria

Adorno, Theodor W., *Dialéctica Negativa*, Madrid:Taurus, 1994

Antonioni, Michelangelo *Para mí, hacer una película es vivir* México: Paidós 1994

Aronica Daniela, *El Neorrealismo italiano*, España: Editorial Síntesis 2004

Avellar , José Carlos, *Glauber Rocha* España 2002, Cátedra,

Badiou Alain, *Imágenes y Palabras escritos sobre cine y teatro* Buenos Aires: Manantial, 2005

Bresson Robert, *Notas Sobre el cinematógrafo*, México Biblioteca Era: 1979

Benjamín Walter, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Ítaca:2003

Bergman Ingmar, *The magic Lantern* Penguin Books: Great Britain: 1988

Bordwell David y Kristin Thompson, *Arte Cinematográfico* México: Mc Graw Hill Interamericana 2003

Burton Tim, *Tim Burton por Tim Burton*, Barcelona: Alba Editorial, 2000

Carrière Jean-Claude, Bonitzer Pascal *Práctica del guión cinematográfico* Barcelona: Paidós, 1998

Chaplin, Charlie *My Autobiography* Penguin Books, England: 1966

Comte-Sponville André, *Diccionario filosófico*, Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós 2003

Deleuze, Gilles *Cine y Filosofía*, Buenos Aires: Nueva Visión, 2000

Deleuze, Gilles *La imagen tiempo, Estudios sobre cine 2*, Paidós, Barcelona: 1986

Faulstich Werner, Korte Helmut, *Cien años de cine Una historia del cine en cien películas*. Volumen 3 1945-1960. México: Siglo XXI: 1999

Gadamer, Hans-Georg. *Verdad y método*. Tr. Ana Agud Aparicio y Rafael de Agapito Sígueme. Salamanca, 1997

Goutman Ana, *El espacio escénico, Significación y medios*, México: Universidad Nacional Autónoma de México 2003

Giovanni Grazzini, Conversaciones con Federico Fellini *Algún día haré una bella historia de amor*, Barcelona: Gedisa, 1994

Horkheimer Max, Adorno W. Theodor, *Dialéctica de la ilustración*, Madrid: Trota 2009

Kickasola, Joseph *The Films of Krzysztof Kieslowski: the liminal image*. Continuum, New York 2004

Lawton Richard, *A world of movies 70 years of film history*, London, Sundial Books:1974.

Lax, Eric *Conversations with Woody Allen: his films, the movies, and moviemaking: updated and expanded* Alfred A. Knopf. New York: 2009

Lumet, Sydney *Making Movies*, Nueva York, Vintage Books, 1995

Novaro, Beatriz *Re-escribir el guión cinematográfico*, México: El Atajo Ediciones S.C.L, 2003

Robles Xavier, *La Oruga y la Mariposa (Argumentos, comentarios, Fichas y Sinopsis)* SNC: México 2009

Soberón Torchia Edgar, *Un Siglo De Cine*, CINEMEMORIA, México: 1995

Wenders, Wim *El Acto de Ver. Textos y conversaciones*, Paidós Ibérica: 2005

Zizek Slavoj, *The fright of real tears, Krzysztof Kieslowski between theory and post-theory* Londres: British film institute, 2001.

Revistas

Acta Sociológica, *Lo imaginario y sus arborescencias*. Entrevista con Jean-Jacques Wunenburger. Realizada y traducida por Blanca Solares Altamirano. Centro de estudios Sociológicos, FCPyS, UNAM. Enero-abril 2012

Exposiciones

Deutsche Kinemathek museum für film und fernesehen. *Storyboards von Hitchcock*

Bis Spielberg Berlín, Alemania. 2011

Documentales

Schickel Richard, *Charlie: the life and art of Charles Chaplin*, E.U. 2003, 126 min.

Tendler, Silvio *Glauber el laberinto de Brasil*, Brasil: 2003, 98 min.

Fuentes de Internet

De Souza Monzani Josette María Alvez *Genese De Deus eo diabo na Terra do Sol*.

Brasil: Annablume. 2005

<http://books.google.com.mx/books?id=Bd3BEwaPbwcC&pg=PA14&dq=josette+monzani+cinema&hl=es&sa=X&ei=haNMUemiC4yyqAH8iYD4Cw&ved=0CDcQ6AEwAg>

<http://www.noticine.com/iberoamerica/36-iberoamerica/13228-carlos-carrera-aspira-a-financiar-su-animada-qanaq-con-aportaciones-populares.html>.

<http://www.locolocofilms.com/>

http://es.wikipedia.org/wiki/Avatar_%28pel%C3%ADcula%29

<http://www.esmas.com/espectaculos/cine/359185.html>

http://es.wikipedia.org/wiki/Financiaci%C3%B3n_en_masa, <http://www.startnext.de/>

<http://www.escribirte.com.ar/destacados/1/cortazar/textos/143/no-se-culpe-a-nadie.htm>

<http://books.google.com.mx/books?id=cqt35OogAQYC&pg=PA466&lpg=PA466&dq=carta+Zuenir+Ventura+Glauber+Rocha&source=bl&ots=1kQL5OR2E5&sig=wL5M5MBJi8wdQchx9K2A1ReBNT8&hl=en&sa=X&ei=zmdKUbnkG5CxqQHx2IDoCQ&ved=0CFkQ6AEwBw#v=onepage&q=carta%20Zuenir%20Ventura%20Glauber%20Rocha&f=false>

http://motion.kodak.com/motion/uploadedFiles/plugins_acrobat_es_motion_newsletters_filmEss_22_GLOSSARY.pdf

<http://www.uhu.es/cine.educacion/cineyeducacion/glosariocine.htm>

Entrevista Martin Scorsesse sobre Antonio das Mortes

<http://www.youtube.com/watch?v=Lw4eT1vhrcw>

<http://www.youtube.com/watch?v=kL8JIYxGhbQ>

