



TRABAJO FINAL DE LICENCIATURA PARA ACCEDER AL TITULO DE LICENCIADO EN DISEÑO ARTISTICO AUDIOVISUAL

Titulo

LOS FANTASMAS DE RUIZ

Autor: Ramiro Ontiveros

Director: Rubén Guzmán

Año 2022

Agradecimientos

A Rubén Guzmán, director de mi trabajo final de licenciatura por su generosa compañía a lo largo de esta investigación y proceso creativo.

A todos los docentes y personal no docente de la UNRN, que han participado tanto en mi formación profesional como personal.

A cada uno de mis compañeros de la LDAA, por el afecto, la compañía y el apoyo que me ofrecieron durante toda la carrera.

A la Universidad Pública de mi país por permitir el acceso gratuito al conocimiento y la inclusión social.

A mi familia y amigos por acompañarme y apoyarme en todo este proceso.

INDICE

Introducción	p.5
Raúl Ruiz y la teoría del conflicto central.....	p.6
El cine según Ruiz.....	p.16
Haciendo un cine chamánico.....	p.26
Nuevas películas nuevas formas.....	p.32
El camino recorrido, pero no finalizado.....	p.35
Conclusión.....	p.41
Bibliografía.....	p.43
Filmografía consultada.....	p.47
Anexo.....	p.49

Resumen

El presente trabajo teórico acompaña a una serie de tres cortometrajes titulados “Ausencia” (2011), “Mar” (2016) y “Del caminar en el viento” (2022) y desarrolla el tema elegido para el trabajo final de la Licenciatura en Diseño Artístico Audiovisual, el cual consiste en estudiar la teoría cinematográfica de Raúl Ruiz, que propone la construcción de una narrativa propia en alternativa a la teoría narrativa y dramática conocida bajo el nombre de “teoría del conflicto central”. Con el objetivo de encontrar ciertas particularidades que hacen a una narrativa propia se describe el proceso creativo de escritura con las que se trabajó en mencionados cortometrajes.

Introducción

El tema elegido consiste en estudiar la teoría cinematográfica de Raúl Ruiz, la cual está expresada principalmente en su libro “Poéticas del cine” (2000. Ed. Sudamericana), y cuyo prólogo afirma de manera concreta lo siguiente:

...en el cine, al menos en el cine narrativo (y todo el cine lo es de cierta manera), es el tipo de imagen lo que determina la narración, y no al revés. A nadie se le escapará que esta afirmación implica que el sistema de producción, invención y realización de películas debe ser modificado de manera radical. Quiere decir también que aún son posibles un nuevo tipo de cine y una nueva poética del cine. (Ruiz, 2010, pág.14)

Raúl Ruiz (1949-2011) fue un realizador y teórico cinematográfico de origen chileno que vivió la mayor parte de su vida en Francia. A lo largo de su carrera profesional indago, a través de sus escritos y charlas, sobre cómo están construidas cierto tipo de películas y su ideología subyacente. Este tipo de películas, las películas “bien construidas”, son las que están elaboradas bajo las reglas que dispone la teoría narrativa desarrollada en Estados Unidos, llamada “teoría del conflicto central”. Este trabajo final de la Licenciatura, (de ahora en adelante llamado TFL) incluye el resultado de los estudios realizados sobre la teoría cinematográfica de Raúl Ruiz y además la relación

que tiene esta teoría con la narrativa cinematográfica que proponen otros autores contemporáneos.

En base a estos estudios llevé adelante el ejercicio de describir el proceso de escritura de tres cortometrajes de mi autoría y así intentar establecer las particularidades que hacen a una poética propia. Estos tres cortometrajes están contruidos siguiendo la propuesta de Ruiz, que es básicamente descubrir e inventar nuestras propias reglas para construir nuevas formas de narrar en alternativa a la manera que propone la teoría del conflicto central. La escritura y el proceso de crear estos tres cortometrajes me ayudaron a explorar y pensar otra manera diferente de hacer cine, y por lo tanto a experimentar nuevas formas de expresarme. El presente TFL y las obras audiovisuales tienen como objetivo la tarea de divulgar y estimular otras alternativas de hacer cine diferente a la que propone la teoría narrativa del conflicto central.

Raúl Ruiz y la teoría del conflicto central

En Estados Unidos a mediados del siglo XX, el cine desarrolló un modelo narrativo industrial conocido bajo el nombre de “teoría del conflicto central”. Esta teoría fue tomada de la combinación que hicieron los dramaturgos Henrik Ibsen (Noruega, 1828-1906) y Bernard Shaw (Inglaterra, 1856-1950) de los escritos del filósofo Arthur Schopenhauer (Prusia, 1788-1860) y la

teoría dramática clásica de tres actos desarrollada por Aristóteles en siglo IV a.C.

...hablemos a continuación de cuál debe ser la trama de los hechos, dado que esto es lo primordial y lo más importante en la tragedia. Hemos quedado pues en que la tragedia es imitación de una acción entera y completa, que tiene una cierta extensión, pues puede existir lo completo, que no tiene extensión. Completo es aquello que tiene comienzo, medio y fin. Comienzo es aquello que no sigue necesariamente a otra cosa, sino que tras él naturalmente existe u ocurre alguna otra cosa. Por el contrario fin es aquello que sigue de forma natural a otra cosa o ya sea necesariamente, ya por regla general, no le sigue ninguna otra. Medio es aquello que sigue a otra cosa y además tras ello hay otra. Así que es necesario que los argumentos bien compuestos no empiecen ni terminen al azar, sino que respeten las normas que se han expuesto. (Aristóteles, s.f., pág. 52)

Aquella combinación hecha por los dramaturgos Henrik Ibsen y Bernard Shaw fue más tarde perfeccionada en Estados Unidos por técnicos en construcción dramática y traducida al cine. Con el paso de los años se transformó en un automatismo o acostumbamiento intenso que llevó a los

espectadores a creer que toda película que se corriera un poco de las normas que proponía la teoría del conflicto central era una película mal construida. En un principio, las ideas que proponía esta teoría era algo que se podía combatir como idea, pero empezó a expandirse en todas direcciones, abarcando no solo las películas sino también cualquier otro producto audiovisual, como las campañas publicitarias, las propagandas políticas, los videojuegos, series de TV, y hasta el ámbito académico, que muchas veces incorpora la teoría del conflicto central en su currícula. Es decir, lo autoriza y lo promueve.

Otra acepción del vocablo “imperfecto” era la de no acceder a la imposición del lenguaje “perfecto”, a la dictadura estética del cine norteamericano, que dijera Godard. No era una posición dogmática. Con ese lenguaje se han hecho y se siguen haciendo buenas películas. No es ese su problema. Su problema y nuestro problema es que a través de este se pretende medir al resto de la cinematografía mundial, y de hecho se convierte no en “su lenguaje” sino en “el lenguaje cinematográfico”. Lo cual, en buen cristiano quiere decir que el lenguaje se nos ofrece como lenguaje terminado, acabado. “perfecto”.
(Espinoza, 1970, pág.149)

El problema para Ruiz está, en que esta teoría, impone una idea de conflicto que no es ni más ni menos que generar un adversario a través de la provocación para que se produzca un enfrentamiento entre dos o más partes y tomar partido por una de ellas. Algo muy diferente a la idea de conflicto que plantea Georg Simmel (Alemania, 1858 – 1918), la cual se define como el conjunto de operaciones políticas para ponerse de acuerdo en puntos de divergencia.

La teoría del conflicto central llegó con el objetivo de proponer una serie de instrucciones opcionales para la escritura narrativa de una película. Los principales estudios de la industria cinematográfica norteamericana, comenzaron a utilizarla en la elaboración de sus filmes. Una vez que la industria cinematográfica de Hollywood vio la oportunidad de ganar grandes cantidades de dinero, gracias a lo que generaban las películas construidas bajo la teoría del conflicto central, decidió que todos los filmes debían estar regidos por la serie de instrucciones opcionales que marcaba esta teoría. Fue así que se convirtió en ley y llegó a ser un sistema de ideas depredador que intenta devorar toda otra forma de representación que restrinja su actividad. Se acusaba, no solo desde la industria cinematográfica de Hollywood, sino también desde los centros de enseñanza de cine, que aquellas películas que estaban construidas bajo otro sistema de representación que no fuera el de la teoría del conflicto central, estaban mal construidas.

A finales de los años 40, en las primeras escuelas de cine, los profesores, también fabricantes de películas, medían minuciosamente el tiempo de las películas, diciendo a sus alumnos: “El contracampo de un rostro que escucha sin hablar no puede sobrepasar los cuarenta y ocho fotogramas”. Otros, en sus despachos de ejecutivos, dictaban incesantemente reglas comerciales: “El héroe debe morir al final”, o “Nada de películas sobre Edad Media”, o “Hay que evitar como sea ambientar las películas en el mundo del boxeo” o “La palabra *muerto* no debe formar nunca parte de un título”. Algunos estuvieron de acuerdo en que una película no debía, en ningún caso, sobrepasar los ochenta minutos. (Carriere, 1997, pág. 25)

Tanto es así que todas las películas producidas en Hollywood estaban sometidas a un sistema de credibilidad regido por las normas de la teoría del conflicto central.

Desde *La guerra de las galaxias* sabemos que la industria del cine, como todas las industrias, necesita modelos de fabricación, prototipos, una idea que terminó imponiéndose en el mundo entero, no solo en Estados Unidos. Poco después, los teóricos de la comunicación concibieron el “paradigma narrativo industrial”: un modelo narrativo

sometido a las reglas que todos conocemos. La de la “teoría del conflicto central” es la más célebre, pero hay otras. (Ruiz, 2000, pág.146-147)

Los promotores de esta teoría pretenden que todos los elementos del lenguaje cinematográfico se ordenen en función de un gran conflicto, que es lo que hace avanzar la película, y postulan que no hay película ni historia sin un conflicto central. Los films que están construidas bajo esta teoría nos conducen a ser presos de la voluntad del o la protagonista y a estar sometidos a la idea de conflicto de crear un adversario a través de la provocación para que se produzca una lucha entre dos o más partes y asumir posición por una de ellas.

Este fue el punto de partida que llevó a Ruiz a reflexionar acerca de lo que proponía la teoría del conflicto central y del trasfondo ideológico que esta envolvía. No podía entender por qué toda trama narrativa debería tener un conflicto central como elemento principal para la creación de una estructura dramática.

El concepto fundamental de la teoría del conflicto central afirma que, “una historia se pone en marcha cuando alguien quiere algo y otro no quiere que lo obtenga. A partir de allí, a través de distintas digresiones, todos los elementos de la historia se ordenan alrededor de ese conflicto central”. (Ruiz, 2010, pág.19)

Ruiz encuentra en esta teoría, aunque sabemos que el origen está en los escritos de Aristóteles, un acercamiento a dos ficciones filosóficas, que nos van a ayudar a entender la vigencia de esta teoría en el mundo actual, una es el “realismo volitivo” de Maine de Biran (Francia, 1766 – 1824), donde en síntesis ve al mundo como un conjunto de colisiones. La otra ficción filosófica implícita es la Dialéctica de la naturaleza de Engels (Alemania, 1820 – 1895), para la cual el mundo, sea un paisaje sereno o una hoja muerta, siempre es un campo de batalla en el cual tesis y antítesis se enfrentan. Estas dos teorías van en la misma dirección, lo que Ruiz llama “presunción de hostilidad”, una constante que podemos encontrar en las historias cinematográficas construidas bajo la teoría del conflicto central, y lo que nos obliga a tomar partido por uno de los protagonistas, desviando toda nuestra atención al combate entre ellos y así ignorar los objetos y sucesos secundarios. De aquí resulta la primera objeción que Ruiz elaboró hacia esa noción de conflicto central:

...decir que una historia sólo puede existir en virtud de un conflicto central nos obliga a eliminar todas aquellas que no incluyan ninguna confrontación, dejando de lado los acontecimientos que sólo despierten indiferencia o una vaga curiosidad –un paisaje, una tormenta lejana o una cena entre amigos-, a menos que esas escenas enmarquen dos combates entre buenos y malos. Más aún

que las escenas desprovistas de toda acción, la teoría del conflicto central destierra lo que llamamos las escenas mixtas: un almuerzo ordinario seguido de un accidente incomprensible –sin rima, ni razón, sin consecuencias-, que concluirá como un almuerzo igualmente ordinario. Peor aún, no hay lugar para escenas compuestas por acontecimientos “en serie”; es decir, muchas escenas de acción seguidas, que sin embargo no vayan en la misma dirección. Por ejemplo, dos hombres se pelean en una calle. Un poco más allá, un niño es envenenado por el helado que comía. En medio de todo esto, un hombre en una ventana ametralla peatones ante la indiferencia general. En un rincón, un pintor pinta la escena mientras un carterista le roba la billetera y un perro, a la sombra de un edificio en llamas, devora el cerebro de un borracho en coma. A lo lejos, múltiples explosiones rojo sangre hacen juego con el crepúsculo. Una escena como esta no presenta ningún interés desde el punto de vista del conflicto central, a menos que la llamemos “Fin de semana en Sarajevo” y repartamos a los personajes en dos equipos adversos. (Ruiz, 2010, pág.19)

Los defensores de la teoría del conflicto central afirman que no hay historia y por ende no hay película, sin un conflicto que funcione como columna vertebral, que sirva para organizar la estructura y los demás elementos de un film. De esta manera los defensores de dicha teoría buscan imponerla como la única forma exitosa de narrar. Y es aquí que Ruiz nos da su segunda objeción, que se centra en la ideología subyacente que tiene la teoría del conflicto central. Ruiz dice:

...me temo que la teoría del conflicto central no sea más que lo que la epistemología llama un “concepto depredador”: un sistema de ideas que devora toda idea susceptible de restringir su propia actividad...

El concepto depredador va mucho más allá de la teoría del conflicto central y forma un sistema normativo cuyos productos, además de invadir el mundo, impusieron sus reglas en la mayoría de los centros audiovisuales del planeta. El sistema tiene sus propios teólogos, sus inquisidores y sus fuerzas del orden. (Ruiz, 2000, pág.22)

La tercera objeción de Ruiz es la regla de elección que impone el conflicto central y que todo protagonista debe tomar para que la historia avance. El protagonista debe elegir entre opciones limitadas y preestablecidas por el conflicto central, no puede no hacerlo porque en ese caso no habría historia.

La cuarta objeción que hace Ruiz tiene continuidad con la regla de elección

dicha anteriormente. En toda historia normalizada el personaje debe elegir entre las opciones establecidas que se le presentan y pasar directamente a la acción para crear el conflicto de toda la película. La manera de accionar de la mayoría de los personajes de las películas actuales proviene de la cultura anglosajona y trata de la relación de causalidad directa entre una decisión y el conflicto que deriva de ella, como así también que la colisión física o verbal sea la única opción de conflicto. Este modo de accionar fue imponiéndose en el cine mundial, tapando otras maneras de hacer avanzar la historia y de narrar.

Hacer explícitos los contenidos, no seguir disimulando que el cine es una ficción, reconocer que el cine no transforma la realidad pero que hay que hacerlo como si fuera capaz de eso y de mucho más y, sobre todo, no seguir aceptando que el cine es simple ilustración, o tratamiento cinematográfico de historias literarias, sino que debe ser expresión de verdaderas historias cinematográficas y que, por lo tanto, su aspiración mayor es la de expresarse en términos imposibles para cualquier otro medio de expresión artística; eran estas, debían ser estas, sustancias nutrientes de una nueva poética. (Espinoza, 1970 pág.150)

Lo que pretende Ruiz haciendo estas objeciones y criticando sobre todo el aspecto hegemónico que tiene la teoría del conflicto central, es estimular

nuevas formas de narrar y que las instrucciones que propone dicha teoría sea una de las tantas maneras que existen para crear una película.

El cine según Ruiz

El cine es esencialmente revelador de toda una vida oculta con la que nos pone inmediatamente en relación. Pero esta vida oculta es preciso saberla adivinar. Hay maneras mucho mejores que un juego de sobreimpresiones para adivinar los secretos que se agitan en el fondo de una conciencia. El cine simple, tomado tal cual es, en lo abstracto, desvela un poco de esa atmósfera de trance, eminentemente favorable a ciertas revelaciones. Utilizarlo para contar historias, una acción exterior, es privarle del mejor de sus recursos, ir en contra de su fin más profundo. He aquí por qué me parece que el cine está hecho sobre todo para expresar las cosas del pensamiento, el interior de la conciencia, y, ciertamente, no por el juego de las imágenes, sino por algo más imponderable que nos restituye con su materia directa, sin interposiciones, ni representaciones. (Artaud, 1927, pág.10-11)

Desde su nacimiento el cine tomó dos caminos, el de la industria y el de la vanguardia, el de la producción en cadena y el artesanal. El cine industrial tiene la característica de ser depredador, una máquina de copiar y multiplicar el mundo visible, mientras que el cine de vanguardia ve en la aparición del cine un nuevo arte que reclama nuevas teorías y nuevos instrumentos con el objeto de repensar el mundo. Las vanguardias nacidas en Europa en la década de 1920 se proyectaban en círculos limitados y no aspiraban a tener un público masivo, fue por esto que sufrieron el ataque de cierta parte de la crítica que encontraba más innovación en una película de Buster Keaton (EEUU, 1895 – 1966) que en los *Ballets mécaniques* (Fernand Leger, 1924) o *Entr'acte* (René Clair, 1924). En aquellos años al final de la Primera Guerra



Ballets mécaniques (Fernand Leger, 1924)



Entr'acte (René Clair, 1924)

Mundial (1914–1918) la industria del espectáculo rechazaba la experimentación, justificando tener la ambición de crear una gran cultura popular que llegue a la mayor cantidad posible de gente. Fue así que estas

primeras vanguardias de a poco fueron llegando a su fin. Entre las décadas de 1940 y 1960 un nuevo cine irrumpió en el mundo audiovisual. Favorecido por el nacimiento de las contraideologías y las nuevas tecnologías (ej. cámaras pequeñas, sonido directo, películas más sensibles a la luz), junto al cierre de los grandes estudios y por sobre todo a la irrupción de la televisión a nivel mundial, el cine volvía a la experimentación con movimientos artísticos como el neorrealismo, la nueva ola francesa, el cinema novo y el



Ladrón de bicicletas (Vittorio de Sica, 1948)



A bout de souffle (Jean-Luc Godard, 1960)

free cinema. Estos movimientos cinematográficos revolucionaron los métodos de producción, intentando modificar en profundidad la manera de hacer películas. Un nuevo público, nuevos críticos y un sistema de distribución alternativo alentaron a que se dieran estos cambios. Este nuevo cine gracias a sus nuevos métodos de producción e innovaciones estéticas, logró ocupar el centro de la escena durante más de quince años, hasta que el cine comercial emprendió la tarea de copiarlo, con el objetivo de volverlo industrial para luego imponer nuevos procesos de reindustrialización y

distribución que fueran irreversibles, logrando así el alza excesiva de los costos de producción, la división rígida de los oficios del cine y el control riguroso de los estándares de producción (escritura de guion, duración, casting, uso del color, etc.). De esta manera la industria logró establecer normas para que una película se considere “bien construida”, estableciendo así un esquema rígido que se impuso en gran parte del mundo.

El cine americano impone, desde esta filosofía, no sólo sus modelos de estructura y lenguaje, sino también modelos industriales, modelos comerciales, modelos técnicos. Una cámara de 35 mm, 25 cuadros por segundo, lámparas de arco, salas comerciales para espectadores, producción estandarizada, castas de cineastas, etc., son hechos nacidos para satisfacer las necesidades culturales y económicas no de cualquier grupo social, sino las de uno en particular: el capital financiero americano. Al lado de esta industria y de sus estructuras de comercialización, nacen las instituciones del cine, los grandes festivales, las escuelas oficiales y, colateralmente, las revistas y críticos que la justifican y complementan. (O. Getino-F.Solanas, 1991, pág.7)

Este breve resumen de la historia del cine sólo pretende servir como guía para conocer la alternativa que propone Ruiz a los caminos de la industria y de la vanguardia. Ruiz llama a esa alternativa cine chamánico. Se trata de

conseguir una relación manual creativa con el cine, que nos ayude a conocer el oficio y que el objetivo principal sea crear películas (objetos poéticos) cuyas reglas necesarias para entenderlas, sean únicas y deban ser descubiertas por cada uno de nosotros.

El artista comienza allí donde en su idea o en la propia película surge una estructura propia e inconfundible, de las imágenes, un sistema de pensamiento propio en relación con el mundo real, sistema que el director deja luego expuesto al juicio del público, al que ha comunicado sus más profundos sueños. Sólo si presenta su propia visión de las cosas, sólo si así se convierte en una especie de filósofo, el director es realmente un artista y la cinematografía un arte. (Tarkovski, 1991, pág. 81)

Uno de los rasgos que tiene el cine chamánico es lo que Ruiz llama “el inconsciente cinematográfico”, que implica no dejarnos encantar por la historia principal que cuenta la película y descubrir que hay por lo menos otra película más allá de la que se nos presenta a primera vista.

Cuando examinamos una imagen fotográfica, ya sea fija o en movimiento, hay una determinada cantidad de elementos secundarios que se hacen notar rápidamente: se escapan de los signos más llamativos que constituyen el tema de la

fotografía y adoptan por su propia cuenta, naturalmente, una configuración distinta, hasta constituir un nuevo motivo...

Es curioso, pero todos esos elementos innecesarios tienden a reorganizarse por sí solos hasta formar un corpus enigmático, un conjunto de signos que conspiran contra la lectura lisa de la imagen, confiriéndole una rugosidad, una dimensión de extrañeza o de sospecha... (Ruiz, 2000, pág.71)

Todo cine chamánico es un cine portador de una película oculta, que nunca aparece a primera vista. Para descubrirla hay que desarrollar el don de la “doble visión” que todos poseemos. Consiste en dejar de lado la secuencia narrativa que la película aparente nos muestra y ver el potencial simbólico y narrativo de las imágenes y los sonidos, aislados del contexto.

Mencioné varias veces la expresión “doble visión”, pero nunca le di un sentido preciso. La empleo en el sentido que le dan los manuales de brujería bretona o alemana donde la encontré: aquello que permite ver las cosas de este mundo rodeadas de cosas procedentes de otro mundo, situado en otro lugar o en otro tiempo... Por ejemplo, vernos en un espejo y ver reflejada en él nuestra imagen, solo que con una playa lejana en vez del mobiliario de la habitación donde nos encontramos. (Ruiz, 2000, pág.141-142)

Es a través de la práctica y la técnica que podemos construir y hacer más presente a la película oculta, para así lograr hacer que interactúe con la película aparente, lo que nos ayudará a buscar lo que queremos, generar una emoción cinematográfica.

La totalidad del siglo xx, tan intensamente concreto, ha parecido volcarse secretamente en distintas modalidades de lo invisible. Y el cine, como es natural, ha participado de esa exploración. A veces incluso encabezándola. Como exigían sus características, nos ha mostrado imágenes en movimiento, pero también ha establecido oscuras relaciones entre esas imágenes. Ha situado cara a cara, en dos planos pegados uno al otro, personajes que en realidad se sucedían en el tiempo, transmutando así el orden habitual de los objetos en el espacio (se dice que Griffith está en el origen de este descubrimiento). Ha mostrado rostros humanos monstruosamente voluminosos e incluso, en 1928, en *Un perro andaluz* una navaja cortando un ojo en primer plano (las señoras se desmayaban en la sala). Ha inventado énfasis, exaltaciones, tristezas, nuevas formas de terror. Y quizá nos ha ayudado a encontrar en nosotros mismos emociones que hasta entonces ignorábamos. (Carriere, 1997, pág.27-28)

Otra característica que tiene el cine chamánico es la actuación de las fuerzas del inconsciente o los inconscientes, propiedad que viene del movimiento surrealista. Estas fuerzas se apropian del film dándole indicaciones al director y utilizando la película para poder expresarse, por eso dice Ruiz que ninguna película es mala, porque en toda película y hasta la película más previsible tiene al menos cinco minutos en los cuales actúan las fuerzas del inconsciente produciendo eventos incontrolados, sucesos imprevistos, o algo que no estaba en los planes.

SURREALISMO: s.m. Automatismo psíquico puro por cuyo medio se intenta expresar tanto verbalmente como por escrito o de cualquier otro modo el funcionamiento real del pensamiento. Dictado del pensamiento, con exclusión de todo control ejercido por la razón y al margen de cualquier preocupación estética o moral. (Breton, 1924, pág.44)

Este cine tiene el poder de hacer resurgir o evocar, a través de las imágenes y el sonido de la pantalla, acontecimientos desconocidos y recuerdos olvidados para así viajar a un “más allá donde viven los fantasmas del tiempo perdido”.

...Todos tenemos una cantidad colosal de secuencias fílmicas potenciales que coexisten en un espacio tenue y un tiempo muy breve. Son secuencias intercambiables que se superponen. Todas esas películas duermen entre nosotros.

Una película narrativa común y corriente proporciona un entorno vasto en el que nuestras secuencias fílmicas potenciales se dispersan y desvanecen. Una película chamánica, por el contrario, se presenta más bien como un campo minado que, al explotar, provoca reacciones en cadena en el seno de esas secuencias fílmicas y permite producir ciertos acontecimientos. Del mismo modo, esas secuencias nos hacen creer que recordamos acontecimientos que nunca experimentamos, uniendo esos recuerdos fabricados con los nuestros, los recuerdos propios, que creíamos que jamás volveríamos a recordar y que ahora se levantan y avanzan hacia nosotros como los muertos vivos de una película de terror. Este mecanismo es la primera etapa de un proceso que nos permitiría pasar de nuestro propio mundo a los reinos animal, vegetal, mineral y hasta el reino de las estrellas, antes de volver al nuestro, el de los seres humanos. Versión condensada de un sistema poético, todo esto debería ayudarnos a encontrar una manera de filmar que esté a años luz del cine narrativo actual. (Ruiz, 2000, pág.98-99)

Estas características dadas por Ruiz acerca del cine chamánico tal vez parezcan algo abstracto y complejo de comprender, sobre todo en la

actualidad donde las reglas y el esquema que propone la teoría del conflicto central se han impuesto y dominan la manera de ver, oír, crear y pensar el cine. En síntesis, el cine chamánico es aquel que estimula lo que Ruíz llama “secuencias fílmicas potenciales”, de lo cual surgen ciertos eventos singulares, como recuerdos, invenciones o ideas que nos sumergen a través de caminos inexplorados en mundos no conocidos. Este cine no necesariamente debe ser atípico, puede tener el aspecto de una película comercial y hasta serlo. Tampoco se trata de hacer películas contemplativas, en las que veríamos solo un paisaje a lo largo de todo el film, ni de renunciar a contar historias. Solo se trata de crear películas con nuevas reglas inventadas por nosotros mismos, que den a luz a diversas e inéditas narrativas, y así descubrir una poética propia.

Hablo, en el fondo, de un cine capaz de inventar una gramática nueva cada vez que pasa de un mundo a otro, capaz de producir una emoción particular ante cada cosa, animal o planta, con solo modificar el espacio y el tipo de duración. Pero eso implica una práctica constante, a la vez de atención y de desapego, la capacidad de pasar al acto de filmar y un instante después volver a la pasividad contemplativa. Un cine, en suma, que pueda dar cuenta prioritariamente de las variedades de la experiencia del

mundo sensible. Algo mucho más fácil de decir que de hacer. (Ruiz, 2000, pág.112)

Haciendo un cine chamánico

Ruiz posee algunos principios para la creación de películas chamánicas, el primero de ellos consiste en que “es la imagen la que determina la narración y no lo contrario”. Un cine chamánico se crea a partir de una imagen matriz, generada por un plan secreto, cuyas reglas fueron creadas por nosotros para combinar de manera poética una película aparente con otra oculta. Una película aparente tiene la lógica narrativa de seguir siempre más o menos una historia, mientras que una película oculta es generada por fallas y desvíos, son aquellos momentos de distracción o reposo que se dan en una película. Entonces la combinación de imágenes de esas dos películas, una oculta y la otra aparente, a través de las reglas del plan secreto, es lo que nos lleva a generar la imagen matriz, que será el punto de partida de nuestro cine chamánico. Este método supone una práctica constante del “arte combinatorio”. Lo ideal sería que cada película tuviera su propia lógica combinatoria. El “arte combinatorio” es un sistema donde varias secuencias temáticas están organizadas de manera tal, que al combinarlas con otras secuencias temáticas hacen aparecer aspectos inesperados de la narración. Las secuencias temáticas son temas de nuestra elección, deben ser obsesiones, no deben estar dispuestos por el azar, ni ser muy diferentes

entre ellos, para de esta manera al combinarlos generen una emoción poética. Una primera combinatoria, hará girar a la secuencia temática alrededor del plan secreto, lo que le dará peso. Una segunda combinatoria, dará por resultado lo que queremos, generar escenas dotadas de fuerza poética. De modo que las imágenes pueden ser abstractas y concretas, arquetípicas y cotidianas, plurales e intensamente particulares, invocadoras y evocadoras. En palabras de Ruiz, las imágenes que él utiliza para hacer sus películas son fáciles de ver, fáciles de entender directamente y al mismo tiempo incomprensibles. Como es el caso de su película *Cofralandes* (Chile, 2002) donde Ruiz se inspiró en la imagen de una mujer que estaba regando el pavimento con la mirada perdida en el horizonte, y cinco personas abstraídas mirando el chorro de agua. Seis meses después en el mismo sitio, estaba la misma mujer, ahora embarazada. Esa imagen es para Ruiz una alegoría de Chile, con el misterio que conlleva una alegoría.



Cofralandes (Ruiz, 2002)

La creación de una imagen matriz que sirva para la realización de un cine chamánico, implica un rigor y un largo trabajo de imaginación en torno al

tema de la película. Trabajo que consiste en el ejercicio de observar, recolectar información diversa, anotaciones, descripción de escenas, etc. En conclusión, se requiere un enorme trabajo de acumulación para conseguir la primera imagen matriz, que es a la vez imagen y estructura.

El propio Bergman, durante una conferencia de prensa, contó un día como se le ocurrió la idea de *Gritos y susurros* (*Viskningar och rop*, 1972). De repente, a intervalos, mientras pensaba en otras cosas, se veía asaltado por una imagen, al principio muy vaga: cuatro formas blancas sobre un fondo rojo. Consiguió olvidar esta imagen, pero volvió a la carga. Volvió a olvidarla, pero la imagen insistió y él la aceptó. Entonces se dio cuenta de que aquellas formas eran cuatro mujeres vestidas de blanco en una habitación tapizada de rojo.

Sobre esta primera imagen, que se le imponía de una manera casi obsesiva (pues intentaba hacer una película sin saber cómo), se puso a trabajar, concretó las formas, les dio rostros y nombres, y estableció relaciones entre ellas, algo que recuerda a esa forma vaga envuelta en la niebla de la que a veces habla Peter Brook. Se trata de aceptar lo impreciso, de conducirlo hacia lo distintivo preservando, como hizo Bergman en su película, los momentos de

incertidumbre, los pasajes más secretos. Porque lo distintivo, si se lo deja funcionar solo, tiene tendencia a convertirse en algo demasiado claro, demasiado seco, frío y autoritario. (Carriere, 1997, pág.30)

El segundo principio es lo que Ruiz llama el “principio de la discontinuidad”. Cada película se compone por una cantidad equis de planos. Estos planos tienen vida propia y también encierran una película en sí mismos, o sea si uno ve una película de 300 planos, está viendo 300 películas. Este principio nace ya que en el cine se privilegia demasiado la continuidad. En la mayoría de los films como el elemento principal es el argumento, o sea los hechos que se suceden en una historia, todos los elementos restantes que hacen a un film están bajo esa dirección, los planos no son la excepción. Cada plano está pensado y usado en el film, con la idea de seguir una continuidad lineal que no rompa la ilusión y la verosimilitud del espacio-tiempo de la escena y no se desvíe del argumento. Este principio viene a poner en valor la discontinuidad y con ello, los vacíos, los espacios divagantes, los desvíos, con la intención de estimular lo que Ruiz llama secuencias fílmicas potenciales.

Los cineastas de la “imagen”, especialmente los expresionistas alemanes y los cineastas soviéticos del montaje, diseccionaban la integridad del continuum espacio-temporal del mundo, seccionándolo en fragmentos.

Los directores “realistas”, por su parte, empleaban la duración del plano secuencia en conjunción con una puesta en escena en profundidad para crear la sensación de planos múltiples de una realidad en relieve. Esta tradición postulada por Bazin se iniciaba con los Lumiere, proseguía con Flaherty y Marnau, se veía reforzada por Welles y Wyler y llegaba a cumplirse de manera prácticamente teleológica en el neorrealismo italiano. (Stam, 2010, pág.97)

El tercer principio nace de lo fantástico que tiene la proyección de películas en cinta. Ruiz indaga en lo que sucede entre cada fotograma. Dice que entre cada fotograma se proyecta una película hacia la película, y esa película se transforma en una especie de ser vivo que nos observa. Este ser vivo nace de las sombras, de lo oculto, del misterio, y es lo que nos produce la fascinación y el distanciamiento en el cine.

...el cine, ese arte mecánico, dispone de una herramienta bastante práctica llamada obturador. Ese obstáculo maravilloso permite que nos invada esa penumbra específica que es el negro entre dos fotogramas. Ese es el secreto: queridos amigos, cuando vemos un minuto de película, lo que vemos son treinta segundos de negro filmado. Gracias al obturador se hace en nosotros una oscuridad que alimenta y abriga una especie de “contrafilm” o film paralelo que nosotros

mismos componemos, y que dibuja con trazos de sombra todo un mundo, todo un pequeño mundo hecho de dobles de nosotros. Dobles feroces, desde luego, pero también dobles humanos más bien benévolos, aunque a veces les toque ser un poco bromistas o maliciosos... De lo que habría que concluir, pues, que cuando vemos un film, en verdad vemos dos films: el que miramos y el que nos mira... (Ruiz, 2000, pág.112)

Pensar y crear de una manera chamánica el cine, hace buscar diferentes alternativas de narrar a las exploradas hasta ahora y alejarnos del argumento como el elemento principal para la creación de películas.

“Así pues, el principio y en cierta medida el alma de la tragedia es el argumento; en segundo lugar, están los caracteres.”

(Aristóteles, pág. 50)

Inventar nosotros mismos nuevas reglas que den a luz diversas e inéditas narrativas, que hagan surgir nuevos mundos audiovisuales, contruidos desde cero por medio de símbolos, de gran riqueza y variedad en su contenido, para así descubrir y crear una poética propia.

Nuevas películas nuevas formas

Siguiendo el tema de estudio de este TFL que trata sobre la teoría cinematográfica del realizador Raúl Ruiz, la cual propone la creación de nuevas formas de hacer cine, es que abordaremos el proceso de escritura de dos realizadores contemporáneos, Lucrecia Martel y Carlos Reygadas. Empezaremos por Martel, si para Ruiz su principio fundamental del cine es, “es el tipo de imagen lo que determina la narración, y no al revés”, podemos decir que para Martel sería, es el tipo de sonido lo que determina la narración y no lo contrario. Martel busca pensar el cine desde otro lugar y siguiendo un camino diferente al que propone la teoría del conflicto central. Dice que toma esta posición alternativa porque siguiendo ese esquema del conflicto central, ella no puede crear algo fundamental en el cine, la inmersión.

Martel parte desde cómo están organizados los sucesos en la línea de tiempo. Dice, esos sucesos están establecidos de izquierda a derecha a través de la idea de causa consecuencia, esta idea de organizar dichos sucesos, es totalmente arbitraria, es un esquema que inventamos, pero ese esquema de tanto utilizarlo se volvió una verdad y por consecuencia olvidamos que era algo que ideamos para ayudarnos a pensar, a crear. Desde esta reflexión es que Martel comienza a indagar otra manera de pensar el tiempo, lo piensa como si fuese un sonido, un sonido que tiene volumen, que tiene tres dimensiones. Entonces le otorga al tiempo la característica de volumen y no algo plano de dos dimensiones. Martel sigue

diciendo que esto le da la posibilidad de organizar los sucesos de otra manera muy diferente al concepto de línea, donde los acontecimientos se organizan uno tras otro, de izquierda a derecha y la relación causa consecuencia se vuelve invariable. Entonces su idea de pensar el tiempo como volumen le da la posibilidad de imaginar otro esquema, otro orden de los sucesos. Se pregunta ¿qué pasa si estos acontecimientos están en suspensión? Lo que la lleva a pensar otra forma de organizar la causa consecuencia y desde ahí crear su manera de hacer sus películas.



La mujer sin cabeza, Martel, 2008

La idea general de Martel es ver como si fuese por primera vez. Dice, lo más importante es que nuestro artificio creado, cualquiera que sea, este organizado de tal manera que nos permita enrarecer nuestra percepción, que esto que hemos organizado sea de nuestra autoría y lo podemos cambiar si así lo deseamos.

Así como Martel comienza pensando otra manera diferente de organizar los sucesos en la línea de tiempo y usa el sonido como elemento para crear sus películas e inventarse un nuevo esquema, a Reygadas lo que lo ayuda a pensar desde otro lugar el cine, es poner al cine como un arte de la presencia y no de la representación. De la presencia de los objetos, del sonido, de los seres vivos y por sobre todo del tiempo. Dice Reygadas, en la presencia del tiempo se genera un espacio emotivo que tiene una narrativa temporal distinta a la de narrar historias siguiendo el modelo aristotélico.

Reygadas continúa diciendo que todo lo que uno ve y escucha en una película tiene vida, fuerza, presencia. Entonces el tiempo ya no cumple una función informativa, la que se usa generalmente en una línea de tiempo ordenando los sucesos a través de la idea de causa consecuencia, sino que el tiempo cumple una función de presencia. El realizador o realizadora es quien impone el tiempo de cada plano, con la idea de no conceptualizar lo que se ve y escucha, sino observar lo que está en la pantalla como si fuera la primera vez que lo vemos y escuchamos.



1Post tenebras lux (Reygadas, 2012)



Luz silenciosa (Reygadas, 2007)

El camino recorrido, pero no finalizado

En relación a lo estudiado en este TFL y haciendo foco en lo que propone Ruiz en cuanto a pensar nuevas formas de narrar en el cine a través de inventar nuestras propias reglas, es que voy a describir el proceso creativo de escritura de tres cortometrajes de mi autoría, Ausencia (2011), Mar (2016) y Del caminar en el viento (2022). Esta descripción tiene como objetivo encontrar ciertas particularidades en común en estos tres procesos para de esta manera comenzar a indagar en una narrativa propia.

Comenzaremos de manera cronológica, Ausencia (2011) es uno de mis primeros cortometrajes realizados, lo hice dentro de la materia Foto y Cámara II de la Licenciatura en Diseño Artístico Audiovisual. Este trabajo surgió más de la intuición que de los conocimientos técnicos y artísticos que eran pocos en aquel momento. Una pared blanca, un retrato, lo austero y un fotograma del film Persona, con el cual veníamos trabajando en clase, me llevaron a pensar y a trabajar con el concepto de ausencia.

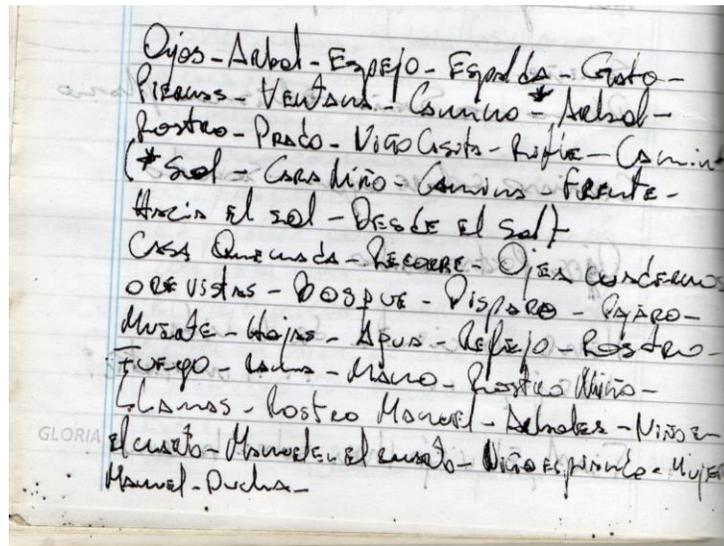


Persona (Ingmar Bergman, 1966)

Una de las primeras anotaciones que hice fue la definición de ausencia: “no estar presente en el lugar que era de esperar”. A partir de ahí fueron surgiendo más anotaciones, algunas visuales y también reflexiones en cuanto al concepto de ausencia. Con lo aprendido y los ejemplos de películas vistas en la materia foto y cámara II, esas notas se transformaron en escenas y planos que les fui otorgando ciertas propiedades como una imagen acromática, la duración de los planos, la composición de la imagen con pocos elementos, un sonido ambiente crudo, propiedades que me servían para expresar el concepto ausencia. Luego de un tiempo y al finalizar la etapa de anotaciones, las releí y fue ahí que se empezó a dibujar un primer guion, entonces hice una selección de las escenas teniendo en cuenta lo que quería expresar y de qué manera. Con la selección de las escenas acabada le di un orden y así finalicé el guion. En base a esto escribí una sinopsis y un tratamiento, los cuales me ayudaron a tener más claro lo que quería contar y darle un cierre a esta etapa de escritura. Continuamos con el segundo de los cortometrajes, *Mar* (2015), esta realización surgió de un recuerdo que se transformó en escena, una mujer moribunda acostada en una cama. Con esa escena comencé a hacer anotaciones, que en principio eran partes de letras de canciones. Esas notas de alguna manera me remitían al recuerdo de la mujer moribunda. Con el mismo sentido escribí otras escenas de las cuales salieron tres personajes, un hombre, una mujer y un niño. Para ayudarme en el proceso creativo llevé adelante el ejercicio de la escritura automática que

usaban los surrealistas, escribí sin pensar unas cuantas palabras en una hoja, al releerlas surgieron nuevas escenas.

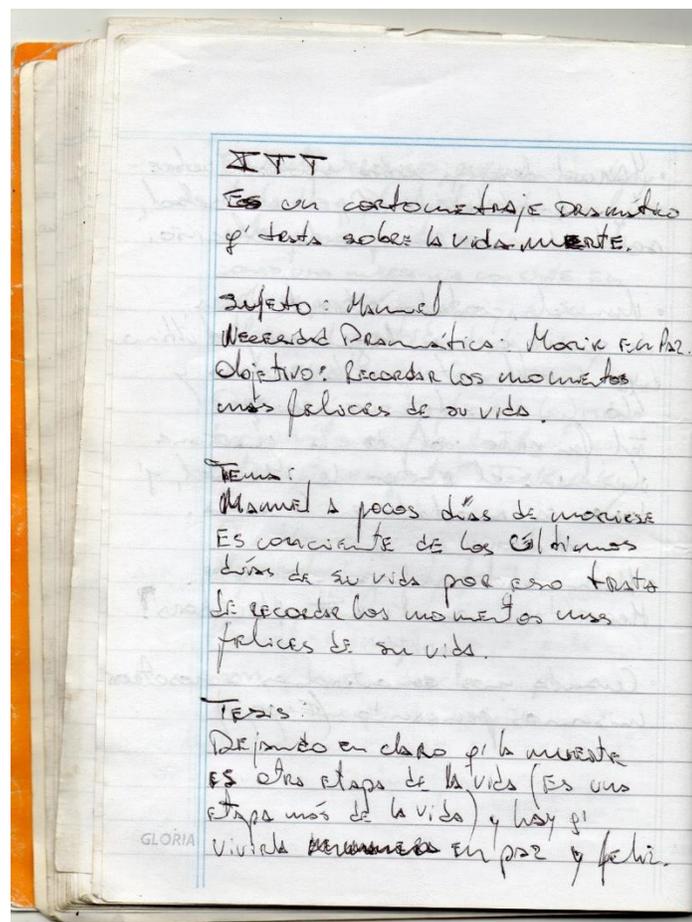
Automatismo psíquico puro, por cuyo medio se intenta expresar, verbalmente, por escrito, o de cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento. Es un dictado del pensamiento, sin la intervención reguladora de la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral Breton, manifiesto surrealista. (Breton, 1924)



Anotaciones personales

Con estas nuevas escenas más las anteriores, fui seleccionando las que me podían llegar a ser útiles e hice el boceto de un primer guion y un argumento. Luego delinee un tratamiento de la imagen y sonido, lo cual me ayudo a definir algunas escenas y planos en base a lo que quería expresar. Volví a escribir un guion y al releerlo noté que no tenía un orden cronológico, sino

que estaban unidas por la sensación que quería transmitir. Para finalizar esta etapa y ya pensando en el rodaje elabore una ITT (idea, tema, tesis) y un argumento, con la idea de que este más claro para la gente que participe en la realización. Así fue el proceso creativo que me llevo a tener un guion para el cortometraje Mar (2015).



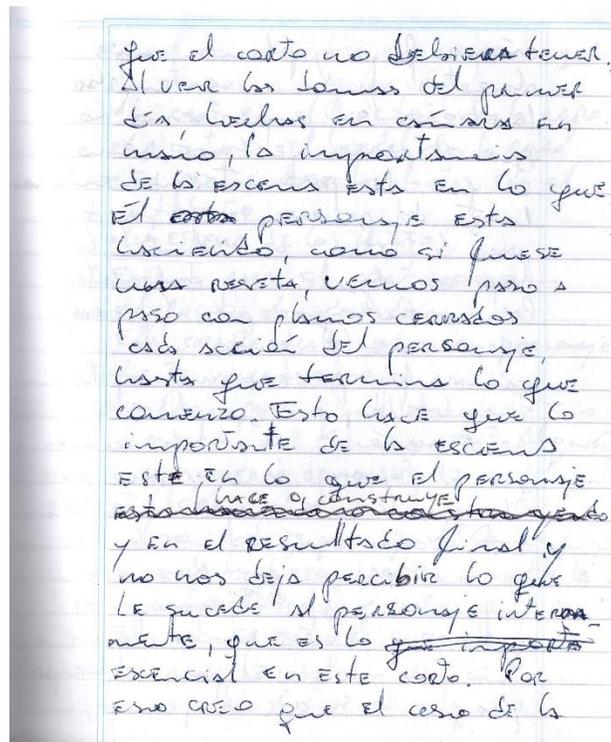
Anotaciones personales

Para finalizar con la idea de encontrar ciertas particularidades que hagan a una poética propia es que abordaremos el ultimo cortometraje propuesto. Del caminar en el viento (2022) a diferencia de los dos trabajos anteriores, es un

documental. El inicio surgió un poco para darle un cierre a lo que empezó con el cortometraje Ausencia, estos tres cortometrajes forman un tríptico y tienen como tema en común la muerte. En esta última realización el personaje principal se pregunta ¿Cómo será morir? Desde esa pregunta fue que empecé a hacer algunas anotaciones, escenas, descripción de imágenes y palabras que me ayuden a expresar lo que quería en este trabajo. En el mismo sentido también me tome el trabajo de ver ciertas películas como El Espejo (Tarkovsky, 1965), Madre e hijo (Sukurov, 1997), Elegía de abril (Sukurov, 2001), A humble life (Sukurov, 1997), y Nedarma Matka (Anastasia Lapsui, 2010). Con esas anotaciones y al ver las películas antes mencionadas, es que comencé a pensar en que Del caminar en el viento fuese un documental y el personaje principal tenía que ser mi abuelo. Era él y su manera de vivir lo que me ayudaría a contar lo que quería. Entonces fue, que solo con las anotaciones que tenía y lo que había pensado, sin un guion armado, comencé a grabar, a escribir con la cámara y a tomar decisiones respecto a lo que grababa.

Lo que implica, claro está, que el propio guionista haga sus films. Mejor dicho, que desaparezca el guionista, pues en un cine de tales características carece de sentido la distinción entre autor y realizador. La puesta en escena ya no es un medio de ilustrar o presentar una escena, sino una auténtica escritura. (Astruc, 1948)

Para hacerlo de esta manera las cámaras digitales y el tiempo jugaban a mi favor. Podía equivocarme y probar ideas todas las veces que quisiera. Empecé grabando con cámara en mano y planos cerrados, a mi abuelo en tareas cotidianas. Al verlas no transmitían lo que esperaba, sino que se mostraba una tarea de principio a fin y eso no dejaba ver lo que le pasaba al personaje internamente.



Anotaciones personales

Entonces decidí que lo mejor era usar cámara fija, planos abiertos y de larga duración con la idea de contemplar la escena sin poner foco en lo que hace el personaje. De esta manera fue que pase varios días grabando las escenas cotidianas de mi abuelo que se repetían en cada uno de los días que

pasaban. Estas escenas grabadas fueron el guion y lo que me ayudo a terminar el proceso de escritura de este último cortometraje.

Al repasar lo que fue el proceso creativo de escritura de estos tres cortometrajes, Ausencia (2011), Mar (2016) y Del caminar en el viento (2022), encontré ciertas particularidades que se repiten. Esas características son el principio de discontinuidad y de película oculta del que habla Ruiz, que son aquellos momentos de distracción o reposo, los espacios divagantes en una película, generados por fallas o desvíos con la intención de estimular las secuencias fílmicas potenciales de las que dice Ruiz tiene un cine chamánico. De esta manera el tiempo de estos tres cortometrajes no se vuelve lineal y cronológico, sino que intenta tener el volumen del que habla Martel y la presencia de la que habla Reygadas. Estableciendo al tiempo como mayor protagonista, lo que hace que por momentos los hechos que se suceden no tengan la impresión de pasado, presente y futuro.

Conclusión

Como cierre de este estudio y análisis me gustaría agregar que arriesgarse a ejercitar y experimentar nuevas formas de hacer cine nos hace crecer como artistas y de alguna manera ayudar a la evolución del arte.

“El que salta al vacío no le debe ninguna explicación a los que se paran a ver”. (Jean Luc Godard, 1965).

Personalmente tanto esta investigación y el proceso de escritura de los tres cortometrajes aquí presentados me ayudaron a explorar y pensar otras maneras de hacer cine alejadas del pensamiento de cine industrial y mecánico y más cerca de la idea de juego.

“La madurez del hombre es haber vuelto a encontrar la seriedad con que jugaba cuando era niño” (Friedrich Nietzsche, pág. 103, 1886)

Bibliografía

- Antonin A. (1927). *El cine*. Edición digital Titivillus
- Aristóteles. (2004). *Poética, Traducción Alicia Villar Lecumberri*.
- Astruc A. (1948). *Nacimiento de una nueva vanguardia*. La cámara stylo.
L'Écran Français N° 144
- Benjamin, W. (1935). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Godot.
- Breton, A. (1924). *Primer manifiesto surrealista*.
- Carriere J. C. (1997). *La película que no se ve*. Paidós Comunicación
- Cuneo, B. (2013). *Ruiz entrevistas escogidas-Filmografía comentada*.
Ediciones Universidad Diego Portales.
- Espinoza, J. (1970). *Por un cine imperfecto*. Cine Cubano N°140
- Getino O. – Solanas F. (1991). Revista Tricontinental.
- Mckee R. (2017). *El guion. Story. Sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura de guiones*. Ediciones Alba
- Nietzsche F. (1886). *Más allá del bien y del mal*. Educ.ar
- Ruiz, R. (2000). *Poéticas del cine*. Ediciones Sudamericana
- Stam R. (2010). *Teorías del cine*. Paidós Comunicación
- Tarkovski, A. (1991). *Esculpir en el tiempo. Reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine*. Madrid: Ediciones Rialp S.A.

- Vásquez Rocca A. (2008). *Raúl Ruiz; La Poética del Cine y la Deconstrucción de la Teoría del conflicto central*. Revista Electrónica DU&P. Diseño Urbano y Paisaje Volumen V N°14.
- Edu. [Edu]. (2016, 14 de noviembre). La belleza de pensar-Raul Ruiz 2002 [Video].
https://www.youtube.com/watch?v=eJ6M0WlVuUU&list=PLTTj1ANCK0tPvN53n3R1Les1Qr2U5SBT2&index=1&ab_channel=Edu
- Casa de America. [Casa de America]. (2018, 17 de enero). Phonurgia, la perspectiva sonora del cine y la escritura, con Lucrecia Martel [Video].
https://www.youtube.com/watch?v=NYqq1WltzpM&list=PLTTj1ANCK0tPvN53n3R1Les1Qr2U5SBT2&index=3&ab_channel=CasadeAm%C3%A9rica
- Vorterix. [Vorterix]. (2017, 17 de agosto). Lucrecia Martel en Vorterix – Entrevista [Video].
https://www.youtube.com/watch?v=bLhiJLhl2sY&list=PLTTj1ANCK0tPvN53n3R1Les1Qr2U5SBT2&index=3&ab_channel=Vorterix
- International Film Festival Rotterdam. [International Film Festival Rotterdam]. (2018, 22 de mayo). Lucrecia Martel – Masterclass 1 [Video].
https://www.youtube.com/watch?v=Z_zdESWSTxw&list=PLTTj1ANCK0tPvN53n3R1Les1Qr2U5SBT2&index=4&ab_channel=InternationalFilmFestivalRotterdam

Lisbon & Sintra Film Festival. [Lisbon & Sintra Film Festival]. (2020, 24 de abril). EFF´07 Masterclass com Raul Ruiz [Video].

https://www.youtube.com/watch?v=JoPjBQNZ5a8&list=PLTTj1ANCK0tPvN53n3R1Les1Qr2U5SBT2&index=6&ab_channel=Lisbon%26SintraFilmFestival

CLIC Villa Crespo. [CLIC Villa Crespo]. (2019, 22 de octubre). Lucrecia Martel en VECINE, Festival de Cine de Villa Crespo [Video].

https://www.youtube.com/watch?v=JABIXXf-88&list=PLTTj1ANCK0tPvN53n3R1Les1Qr2U5SBT2&index=7&ab_channel=CLICVillaCrespo

Gonzalo Garcés. [Gonzalo Garcés]. (2019, 23 de septiembre). Entrevista completa a Raul Ruiz por Cristian Warnken [Video].

https://www.youtube.com/watch?v=sDqVGS1jliY&list=PLTTj1ANCK0tPvN53n3R1Les1Qr2U5SBT2&index=11&ab_channel=GonzaloGarc%C3%A9s

Cinerecuperado. [Cinerecuperado]. (2014, 18 de abril). Cuadro, campo y plano en Raul Ruiz: la visualidad como paradoja [Video].

https://www.youtube.com/watch?v=_1VzkpdQsMo&list=WL&index=44&ab_channel=cinerecuperado

Colectiva Audiovisual Feminista La Plata. [Colectiva Audiovisual Feminista La Plata]. (2018, 22 de octubre). Conversacion con Cesar

Gonzalez y Lucrecia Martel en La Plata [Video].

https://www.youtube.com/watch?v=W0SwmOMj2tw&list=WL&index=46&t=1540s&ab_channel=ColectivaAudiovisualFeministaLaPlata

Muac EnVivo. [Muac EnVivo]. (2019, 27 de marzo). Conversatorio con Carlos Reygadas [Video].

https://www.youtube.com/watch?v=j3tm7N8QXHw&list=WL&index=59&ab_channel=MucacEnVivo

International Film Festival Rotterdam. [International Film Festival Rotterdam]. (2019, 26 de enero). Masterclass Carlos Reygadas [Video].

https://www.youtube.com/watch?v=x6bes4b3jeQ&list=WL&index=60&t=1160s&ab_channel=InternationalFilmFestivalRotterdam

Filmografía consultada

Ahora te vamos a llamar hermano (Chile, 1971)

Cemetery of Splendour (Tailandia, 2015)

Cofralandes, rapsodia chilena (Francia, 2002)

Dialogue d'exilés (Francia, 1974)

Die hard (EEUU, 1988)

El cielo, la tierra y la lluvia (Chile, 2008)

El juego de la oca (Chile, 1979)

El tango del viudo (Chile, 1967)

Epistolar (Chile, s/f)

Généalogies d'un crime (Francia, 1996)

Japon (Mexico, 2002)

La ciénaga (Argentina, 2001)

La mujer sin cabeza (Argentina, 2008)

La niña Santa (Argentina, 2004)

La recta provincia (Francia, 2007)

Les glaneurs et la glaneuse (Francia, 2010)

Les trois couronnes du matelot (Francia, 1983)

Le temps retrouvé (Francia, 1999)

L'Hypothèse du tableau volé (Francia, 1978)

Loong Boonmee raleuk chat (Tailandia, 2010)

Luces del desierto (Mexico, 2015)

Luz silenciosa (Mexico, 2007)
Misterios de Lisboa (Francia, 2010)
Nuestro tiempo (Mexico, 2018)
Palomita blanca (Chile, 1973)
Post tenebras lux (Mexico, 2012)
Tres tristes tigres (Chile, 1968)
Tropical Malady (Tailandia, 2004)
Verano (Chile, 2011)
Zama (Argentina, 2017)
Zigzag (Chile, s/f)

Anexo

Ausencia (2011)

Ausencia: no estar presente en el lugar que era de esperar

CONCEPTO: la ausencia que queda en un hombre cuando su alma gemela, con la cual compartió toda su vida, ya no está.

Manuel se siente solo y triste, la casa está vacía y pesada. Ciertas cosas hacen que la recuerde. El piensa profundamente, a su alrededor es como que el tiempo se hubiese detenido. Con su rostro, manos y mirada nos deja ver su íntimo dolor.

TRATAMIENTO

Reflejar lo que siente el personaje a través de planos de larga duración, con cámara fija, en los que se ve poco movimiento y algo que nos indique el paso del tiempo. Usar imagen acromática, para resaltar el concepto de ausencia. En cuanto a la banda de sonido, utilizaré sonido ambiente, casi imperceptible, y sonidos que reflejen cada uno de las etapas del retrato.

GUIÓN

1-INT-CASA-COCINA-DIA

Unas cortinas floreadas se mueven suavemente con la brisa que entra por la ventana.

2-INT-CASA-HABITACION-DIA

Una cajita musical sobre una mesita de luz

3-EXT-BOSQUE-DIA

Dos pequeños pajaritos juegan sobre la rama de un árbol.

4-INT-CASA-COCINA-DIA

Una planta esta iluminada por la suave luz del día.

5-INT-CASA-COCINA-DIA

La cocina luce solitaria y vacía. El paso del tiempo solo se advierte por el movimiento de las cortinas.

6-EXT-CIELO-DIA

Sobre el cielo azul las nubes pasan hacia atrás.

7-INT-CASA-COCINA-DIA

Dos tazas de té humeante con tostadas y dulce, están sobre una mesa esperando ser tomadas.

8-INT-CASA-HABITACION-DIA

Una cama de 2 plazas, con dos almohadas, luce como si estuvo ocupada por dos personas.

9-INT-CASA-HABITACION-DIA

Junto a la cama hay dos pares de pantuflas, uno de mujer y otro de hombre.

10-INT-CASA-COCINA-DIA

Una planta con una flor es iluminada por la luz del sol.

11-INT-CASA-HABITACION-DIA

Una cajita musical funciona sobre una mesita de luz

12-INT-CASA-HABITACION-DIA

La habitación luce solitaria y vacía. La cama está tendida, se percibe el paso del tiempo por la luz que entra por la ventana.

13-INT-CASA-HABITACION-DIA

Manuel esta acostado sobre la cama, tiene apoyada su cabeza sobre una de las dos almohadas.

14-INT-CASA-HABITACION-DIA

Manuel pensante, esta sentado sobre el borde de la cama.

15-INT-CASA-HABITACION-DIA

Manuel tiene en sus manos un vestido floreado de Ana.

16-INT-CASA-HABITACION-DIA

Manuel hace funcionar la cajita de luz que esta sobre la mesita de luz, y se queda escuchando.

17-INT-CASA-COCINA-DIA

Una planta es iluminada por la luz del día.

18-INT-CASA-COCINA-DIA

Las ventanas abiertas dejan entrar la luz del sol. Luego Manuel las cierra.

Mar (2016)

Introducción

Momento previo a la decisión de Camila

Camila esta pronto a morir por causa de una enfermedad, por eso esta débil. Si bien existe la posibilidad de tratarse y con esto la esperanza que su salud mejore. Ella está contemplando la idea de morir. Se siente feliz con la vida que llevó y no quiere hacer de su muerte algo trágico. Pero le cuesta tomar la decisión porque esta Manuel, su esposo, a quien ama y no quiere dejarlo solo. Manuel, no sabe nada de la idea de su mujer. Él cree que ella va a comenzar el tratamiento y con el tiempo mejorar. Hasta que un día Camila le cuenta que ha tomado la decisión de morir.

Desarrollo

El momento posterior a la decisión de Camila

Una vez que Manuel conoce la decisión que ha tomado Camila, él se siente totalmente confundido, perdido, triste. No comprende la decisión de su mujer, no sabe cómo actuar. Nunca contemplo la idea de que Camila podía llegar a morir, y el quedarse solo. En cambio, ella se siente en paz consigo mismo, pero también triste por Manuel.

Final

El momento luego de la muerte de Camila

Luego de que Camila muere, Manuel, a pesar de estar triste, comienza a comprender la decisión de su mujer.

GUION LITERARIO

DIA 1

ESC.1-INT-CASA-COCINA-MAÑANA

MANUEL abre la llave del agua y carga una fuente con agua tibia, luego cierra la llave y mete el trapo que tiene en la mano adentro de la fuente.

SONIDO AMBIENTE

ESC.2-INT-CASA-HAB.DE CAMILA-MAÑANA

MANUEL ayuda a sacarle el camisón a CAMILA, que esta recostada en la cama. Luego toma el trapo de adentro de la fuente con agua y lo pasa por el cuerpo de CAMILA. Luego ella se queda en la cama, acostada, pensando, mirando una botella verde con dos flores que esta sobre la cómoda.

SONIDO AMBIENTE

ESC.3-INT-CASA-COCINA-MAÑANA

MANUEL lava unas ropas adentro de un fuentón.

SONIDO AMBIENTE

ESC.4-EXT-CASA-MAÑANA

MANUEL cuelga las ropas recién lavadas en un tendal. UN PERRO grande y negro, camina cerca de él.

SONIDO AMBIENTE

ESC.5-INT-CASA-COCINA-MAÑANA

CAMILA mira a través de la ventana a Manuel terminando de colgar las ropas en el tendal. Luego se queda pensando.

SONIDO AMBIENTE

ESC.6-EXT-CASA-MAÑANA

MANUEL corta unos troncos con un hacha. EL PERRO esta acostado junto a él.

SONIDO AMBIENTE

ESC. 7-INT-COMEDOR-MAÑANA

CAMILA mira unas fotos colgadas en la pared. Su rostro luce sutilmente alegre. MANUEL entra con unos troncos en sus manos los deja a un costado de la estufa, abraza a CAMILA y la acompaña hacia la habitación.

SONIDO AMBIENTE

ESC.8-INT-HAB. DE CAMILA-MAÑANA

MANUEL termina de arropar a CAMILA que esta recostada en la cama. Ella lo mira. Luego, él sale de la habitación. EL PERRO se sube a la cama se acuesta junto a CAMILA, ella lo acaricia suavemente. Y apoya su cabeza en un rayo de luz que entra por la ventana.

SONIDO AMBIENTE

ESC.9-EXT-CASA-MAÑANA

MANUEL riega con un tarrito de lata, unas pequeñas plantas que están sobre el alfeizar de una ventana.

SONIDO AMBIENTE

ESC.10-INT-HAB.DE CAMILA-TARDE

CAMILA camina hasta la cómoda, saca de la botella las dos flores y las deja sobre la cómoda.

SONIDO AMBIENTE

ESC.11-INT-CASA-HAB. DE CAMILA-TARDE

En la habitación iluminada por la luz que entra desde la ventana, MANUEL está ayudando a recostar CAMILA sobre el respaldo de la cama, sobre la mesa de luz hay un vaso con agua. CAMILA se deja caer sobre el cuerpo de MANUEL y lo abraza, él hace lo mismo. Luego de unos segundos MANUEL deja de abrazarla. A CAMILA apoyada sobre el hombro de MANUEL, se le llenan los ojos de lágrimas.

SONIDO AMBIENTE

ESC.12-EXT-BOSQUE-TARDE

En un claro de un bosque de árboles altos. Un niño (JULIO 9 años) se acerca hasta algo que está tirado en el suelo, se detiene, mira hacia abajo. Hay a un pájaro recién muerto. Luego se agacha, agarra una rama que encuentra a su lado y con cierto temor lo toca suavemente.

SONIDO AMBIENTE

DIA 2

ESC.13-INT-CASA-COMEDOR-MAÑANA

MANUEL está parado frente a la ventana, mirando hacia afuera.

SONIDO AMBIENTE

ESC.14-EXT-CASA-MAÑANA

Unos árboles son iluminados por la suave luz del sol de la mañana, de sus ramas cuelgan unas pequeñas latas, MANUEL camina con calma por entre los arboles hasta entrar en un pequeño galpón. Luego sale con una bolsita en sus manos y pasa por cada árbol echando alimento en las pequeñas latas.

SONIDO AMBIENTE

ESC. 15-INT-COCINA-CASA-MAÑANA

CAMILA está sentada en el umbral de la puerta, con su espalda apoyada en el marco, mirando hacia afuera. Junto a ella está el perro sentado.

SONIDO AMBIENTE

ESC.16-EXT-CASA-MAÑANA

MANUEL saca agua de un tacho de plástico con un tarro de lata, lo apoya en el suelo y agarra el otro tarro que esta junto a él y saca más agua. Con sus manos agarra los dos tarros y camina hacia unos árboles. EL PERRO se acerca tranquilo hasta el tacho de plástico y bebe agua.

SONIDO AMBIENTE

ESC. 17-EXT-INT-CAMPO-ESTABLO-TARDE

En un campo de pastos hay un establo de madera, JULIO camina por entre los pastos hasta el establo y entra en él. Por entre medio de las tablas se cuele la luz del sol. Una pila de fardos de pastos se apoyan en una de las paredes del establo. JULIO se sube hasta la cima de la pila de fardos y comienza a tirar de una de las tablas hasta que logra sacarla, mete la cabeza por el hueco que ha quedado y mira hacia afuera.

SONIDO AMBIENTE

ESC.18-INT-CASA-COCINA-TARDE

El fuego de una cocina a leña se consume. MANUEL entra con unos leños en sus brazos, los deja en el piso, agarra un cajón de madera, lo da vuelta y se sienta arriba. Luego agarra algunos palos y los mete en el fuego. Reflexivo se queda mirando el fuego.

SONIDO AMBIENTE

ESC.19-INT-CASA-HAB. DE CAMILA-TARDE

CAMILA esta acostada en la cama, mirando hacia la cocina a través de la puerta entreabierta. MANUEL con calma entra a la habitación, con un vaso de agua en la mano, se acerca hasta la mesa de luz y lo deja, luego agarra una manta que está a los pies de CAMILA y la comienza a cubrir.

SONIDO AMBIENTE

ESC.20-EXT-BOSQUE-TARDE

En un claro de un bosque hay varios troncos largos, tirados sobre el suelo. CAMILA está sentada arriba de uno de los troncos contemplando el bosque. Todo es tranquilidad hasta que un viento sopla por unos segundos.

SONIDO AMBIENTE

ESC.21-INT-HAB. DE CAMILA-TARDE

La botella verde esta tirada sobre la cómoda, se mece pesada, junto a las dos flores.

SONIDO AMBIENTE

ESC.22-EXT-BOSQUE-TARDE

El vestido de CAMILA se mueve con el viento

SONIDO AMBIENTE

ESC.23-INT-CASA-HAB.-TARDE

MANUEL entra a una pequeña habitación iluminada por la poca luz que entra desde la ventana a través de una cortina, y se recuesta en una pequeña cama de una plaza, esta triste. Luego de un tiempo sus ojos se llenan de lágrimas.

SONIDO AMBIENTE

ESC.24-INT-CASA-HAB. DE CAMILA-TARDE

La amplia habitación es iluminada por la luz que entra desde la ventana a través de la blanca cortina. En el centro hay una cama de dos plazas, su respaldo esta contra la pared y a su lado hay una mesa de luz con un velador iluminando a CAMILA que esta acostada, durmiendo. Una manta con flores cubre su cuerpo. MANUEL despacio abre la puerta entreabierta y entra a la habitación, se acerca hasta la cama, mira a CAMILA por unos segundos, luego se sienta a su lado y despacio sin despertarla apoya su mano sobre ella. Se queda quieto, mirándola por un largo tiempo. Luego apaga la luz del velador.

SONIDO AMBIENTE

FUNDE A NEGRO

ESC.25-EXT-BOSQUE-TARDE

JULIO sentado en una piedra junto a un arroyo dibuja con un palo en el agua figuras imaginarias, luego baja de la piedra, se acerca hasta la orilla del arroyo, se agacha y lava sus manos. Atrás de Julio, la corriente del arroyo trae unas cuantas hojas.

SONIDO AMBIENTE

ESC.26-EXT-BOSQUE-MAÑANA

MANUEL camina tranquilo con el perro por un bosque. La luz del sol se cuele por entre el follaje de los árboles.

SONIDO AMBIENTE

ESC.27-EXT-CASA-MAÑANA

Unos pájaros comen comida desde las latas que cuelgan de los árboles.

SONIDO AMBIENTE

ESC.28-INT-CASA-HAB. DE CAMILA-MAÑANA

Por la puerta entreabierta UN PERRO entra a la habitación y se acuesta en la cama junto a CAMILA que descansa ya muerta. La luz cálida que entra por la ventana ilumina tenuemente la habitación.

SONIDO AMBIENTE

ESC.29-EXT-CASA-TARDE

Sobre la espalda de CAMILA, sus cabellos se agitan por el viento.

SONIDO AMBIENTE

ESC.30-INT-CASA ABANDONADA-TARDE

Llueve. JULIO camina por la habitación de una casa abandonada sin techo, recoge unas tablas y las lleva hasta otra habitación donde ha construido un pequeño refugio con pedazos de madera, ladrillos y otras cosas que ha encontrado tiradas en la casa abandonada. Coloca las tablas arriba de la precaria estructura, y luego se guarece de la lluvia.

SONIDO AMBIENTE

ESC.31-EXT-BOSQUE-TARDE

Unas gotas de agua caen desde las hojas de un árbol. El bosque está húmedo por la reciente lluvia.

SONIDO AMBIENTE

DIA 3

ESC.32-INT-HAB. DE CAMILA-MAÑANA

MANUEL está pensando, acostado en la cama con la cabeza apoyada de costado en la almohada mirando hacia el lugar vacío de la cama.

SONIDO AMBIENTE

ESC.33-INT-HAB. DE CAMILA-MAÑANA

La amplia habitación es iluminada por el sol que entra por la ventana. MANUEL, sentado en la cama se viste, se pone una camisa. Acostado junto a él, está el perro que luego baja de la cama y sale de la habitación. MANUEL termina de vestirse, se pone unas botas.

SONIDO AMBIENTE

ESC.34-EXT-CASA-MAÑANA

EL PERRO bebe agua desde el tacho de plástico.

SONIDO AMBIENTE

ESC.35-INT-BAÑO-CASA-MAÑANA

MANUEL se lava la cara y luego se mira al espejo

SONIDO AMBIENTE

ESC.36-EXT-BOSQUE-ARBOL-TARDE

JULIO se trepa a un GRAN árbol EN EL MEDIO DEL BOSQUE, llega hasta una rama bastante alta y se sienta en ella. JULIO sentado en la rama del árbol.

SONIDO AMBIENTE