



“DE LA MANO DE MIS ABUELOS...”

Cristian Soto Hermosilla

-Abril 2005-

INDICE

1.	Introducción	pg. 3
2.	Nacimiento de la imagen	pg. 5
3.	Escribir en el lugar	pg. 9
3.1.	El cine surge de la observación	pg. 11
4.	Recuerdos y Observación	pg. 14
5.	Dar cuerpo a la imagen	pg. 16
6	Conclusión	pg. 21
7	Bibliografía.....	pg. 23

1. INTRODUCCIÓN

Las imágenes nacen de lo que uno es, de la propia observación del mundo que le ha tocado vivir. Observar la vida es una manera de entender el sentido de la existencia. Es fijar la mirada en un hecho y contemplarlo. Es sencillamente parar el mundo, es detenerse y diseccionar un momento de la vida que vivirá para siempre en nosotros. Pero la imagen del mundo recogida por el autor, no debe quedar guardada en los casilleros de la mente, debe salir, la imagen exige ser representada.

La vida está ahí, esperando a que alguien vaya hacia ella, pero quien intente representarla en imágenes debe realizar un sacrificio y entregarse a ella en el sentido más trágico de la palabra. Una imagen de la vida solo será accesible, solo se revelará si la persona que observa no intenta calificarla y encasillarla en sus pensamientos. Hay que llegar a ella creyendo que uno es esclavo y no creador. Esclavo porque en el momento que se revela ya nunca más se podrá librar de ella, crecerá en uno, intentará madurar con nuestros miedos y alegrías y solo florecerá cuando se encuentre una forma adecuada de expresarla. La imagen es ante todo una sensación, una pulsación de la vida, que debe ser recogida a través de la mirada y el sentimiento. El cine es un arte que permite hacer florecer la imagen del mundo tal cual como uno la vive y siente. Permite que te liberes de esa imagen sabiendo que es la forma más adecuada de expresarla.

“Es imposible contar como pasan determinadas cosas. Y luego está el peligro de matar las cosas al hablar de ellas. Empiezas a pensar en articular algo y de repente lo ves tal y como es y la magia desaparece un poco. Es complicado. Cuando hablas sobre algo, a no ser que seas un poeta, las cosas grandes se empequeñecen... Decir lo que es algo lo limita. Se convierte en eso y nada más que eso... Me gustan las

cosas que tienen algo en su interior. Tienen que ser abstractas. Cuanto más concretas sean menos probable es que tengan ese algo.”¹

Intentar explicar en palabras algo que nace desde lo más profundo de uno es una tarea mas bien tormentosa. Pero llega el momento de comenzar un camino donde recorreré aquel proceso creativo que dio vida a una obra, intentar explicar cómo pasan determinadas cosas en mí al momento de crear, intentar explicar cómo fui atrapado por las imágenes y cómo finalmente se representaron.

¹ Lynch D., Del estudio sobre David Lynch, **La belleza de la inquietud** de Alejandro G. Calvo.

2. NACIMIENTO DE LA IMAGEN

El punto de partida de la película “Pasajero de Niebla” fue una imagen. En una tarde de observación en el centro de Santiago, me detuve ante un lugar que me llamó especialmente la atención. Estuve observando desde la calle una media hora quizás. Luego me acerqué a una ventana y miré hacia dentro.

*Una vieja y enorme estructura de concreto yace en medio de la ciudad. Sus muros cobijan un terreno solitario rodeado de pastizal. De pronto un viento se deja caer sobre el lugar toca el pasto e imagino un terreno natural, alejado de la ciudad.*²

Me enamoré de ese lugar en el momento que escuché el ruido del viento rozando en el pasto, mi impresión fue tal que imaginé que era un lugar alejado del mundo, era tan natural el sonido, tan despejado. El lugar me había atrapado sin saber porqué. Esa imagen reveladora que había sentido daba una sensación de un paisaje natural abandonado y solitario. Cuando volví en sí, gire la cabeza y noté dónde estaba: Compañía con Morandé, pleno centro de Santiago; ruidos, bocinas, gentes, caos.

“En el cine, la imagen se basa en la capacidad de expresar como observación, la propia sensación de un objeto.”³

Sabía en ese momento que la sensación de aquel lugar debía reflejar abandono y soledad, que además debía estar alejado del mundo urbano porque para mí era un lugar que tenía un cierto aire espiritual y natural.

² Soto Cristian, Cuaderno de Anotaciones Personales en el trabajo de observación. Santiago, 2004.

³ Tarkovski A., **Esculpir en el Tiempo**. Cuarta Edición, Ediciones Rialp S.A., Madrid, 1999.

El lugar es muy importante en el proceso creativo. En él se busca una atmósfera determinada. Hay que dejarse llevar por la sensación que da cada lugar, así se revelan imágenes dispersas, sin un orden. Guiarse por los elementos que ahí existen y echar a correr la imaginación.

“¿Lo primero que le viene a la mente es una idea o es una imagen?”

—No puedo explicarme bien, pero creo que todo empieza por varias imágenes dispersas. En cambio, sé que los guionistas aquí en Japón crean primero una visión global del guión, ordenándolo por escenas y luego de sistematizar el argumento empiezan a escribirlo. Pero yo creo que esa no es la forma correcta de hacerlo, pues no somos Dios”.⁴

No existen recetas para escribir una historia, cada película tiene un proceso creativo y una metodología distinta de trabajo, y cada director se debe adecuar a ello para ir hacia la película. Y digo ir, porque uno va hacia la historia, uno no la crea, ella crece en ti y te lleva, *no somos Dios*.

En ese viaje por el cual me llevaba la película me encontré con la inquietud ¿Cómo mostrar aquel lugar natural, si estaba en medio de la ciudad?

Hay que esconder ese lugar, que la gente no sepa dónde está inserto. No quiero mostrarlo en medio de la ciudad, porque se necesita que el espectador sienta que ese lugar es un paisaje natural.....que lo viva tal cual como a mi se me presento⁵

En esa búsqueda nace la niebla que me permitió tapar el fondo, ocultar la ciudad y con esto, una manera de esconder el verdadero lugar donde vivía el personaje.

⁴ Kurosawa Akira, Entrevista realizada por Gabriel García Marquez. **Una conversación de amigos “Rapsodia en agosto” y la bomba de Nagasaki**, Tokio, 1990

⁵ Soto Cristian, Cuaderno de Anotaciones Personales en el trabajo de observación. Santiago, 2004

En cuanto a la forma la niebla cumplía los objetivos y entonces empecé a buscar su significado:

“La niebla simboliza lo indeterminado, una etapa de transición entre dos épocas o dos estados. Buscar algo en la niebla manifiesta el deseo de recobrar un afecto o una amistad. Estar paralizados en medio de la niebla es el miedo al futuro, la incertidumbre por lo que todavía tiene que llegar y no sabemos cómo será. Si la niebla es la salida de la confusión, es que la situación o el futuro se aclaran.”⁶

Esta definición me permitió añadir significado a la niebla; ya no era pura formalidad si no que se conectaba con la idea de este paisaje natural contrapuesto al de la ciudad. Eran dos estados.

Tener elementos aislados te permite ver cosas, pero no una historia, solo se visualizan imágenes sueltas, que aún no cobran vida. Esas imágenes sueltas que yo veía, correspondían a la unión del terreno que cobijaba la fachada y la niebla. Es ahí cuando uno empieza a sentir cosas; frío, soledad, aislamiento.

Una neblina densa y pesada, tras ella se puede escuchar el sonido del viento rozando el pastizal. Se escuchan unas pisadas a lo lejos. Una sombra se proyecta caminando lentamente hacia mí. Desaparece y aparece detrás de la neblina. De pronto silencio. El viento golpea con mas fuerza el lugar, la neblina se disipa, aparece un viejo. Está parado en medio del terreno, tras él una vieja casa hecha con restos de maderas irregulares, de épocas antiguas avejentadas por el tiempo. Las cubre un gastado color celeste. El techo es de zinc, corroído por las lluvias y el frío que han debido soportar.⁷

Fue entonces que aparece ante mi el personaje, era un hombre anciano, vagaba en medio de la nada, en la más absoluta soledad.

⁶ Definición Niebla, El Espejo.

⁷ Guión “Pasajero de niebla”, Escrito por Cristian Soto, 2004.

El personaje siempre aparece después de haber identificado la atmósfera del lugar. Es en ese momento que empieza a nacer la historia dentro de uno. Me apropie de ella como un hermoso regalo como una revelación que la vida me entregaba, sin embargo aún no sabía dónde me llevaría.

“La dirección de una película no comienza en el momento en que se comenta el guión con el dramaturgo, no comienza al empezar el trabajo de los actores y tampoco en la primera reunión con el compositor. La Dirección de una película empieza cuando surge la imagen de la película ante la visión interior de aquella persona que recibe el nombre de director. En ese momento no tiene importancia el que exista ya una serie de episodios, incluso con sus detalles, o el que solo se de una percepción de la hechura y del ambiente emocional que la película reproducirá en pantalla.”⁸

⁸ Tarkovski A., **Esculpir en el Tiempo**. Cuarta Edición, Ediciones Rialp S.A., Madrid, 1999.

3. ESCRIBIR EN EL LUGAR

Encaminarse hacia el guión, significa iniciar un proceso amargo y muchas veces desalentador. Enfrentarse a esa hoja en blanco, da temor por sentirse incapaz de reproducir en palabras lo que se siente con las imágenes. Que difícil es aquello.

He intentado reproducir en palabras todo aquello que veo y siento de la película y me parece pobre. He realizado 10 borradores y ninguno se ajusta a lo que veo. Estas hojas blancas no aguantan la eternidad de las imágenes.⁹

En ese momento escribía en mi pieza, encerrado cual ermitaño. Y escribía intentando visualizar imágenes, pero me costaba mucho. Estaba totalmente desalentado por no obtener resultados. En una conversación con el profesor Roberto Aschieri, le pregunto:

-¿Que hago? Me siento abrumado, intento escribir en mi pieza las imágenes de la película y no puedo reproducir nada-

El profesor se quedó callado un rato, quizás intuía una respuesta, pero no quiso formularla, al contrario me dirigió a ella

-¿y que otra cosa has hecho por intentar escribir?

-Nada -, le dije.

-¿Entonces? Si te quedas en esa forma no conseguirás nada. Sal y busca otra manera, es muy sencillo . Al final esbozo una leve sonrisa.

Sus palabras fueron escuetas, pero sirvieron; como dije, no me dio una respuesta , tan solo me puso en evidencia mi flojera y mi falta de creatividad para superar ese proceso.

⁹ Cuaderno de Anotaciones Personales en el trabajo de observación, Cristian Soto, Santiago, 2004.

“Es claro que un artista puede perderse, más mismos sus errores son interesantes, sinceros, pues representan la realidad de su vida íntima. Sus peregrinaciones y esfuerzos para lo cual el mundo externo lo botó.”¹⁰

Al escribir un guión siempre se debe buscar la forma mas adecuada para seguir caminando hacia la historia. Como dije no existen las recetas para escribir, cada historia merece una forma de trabajo distinta y hay que encontrarla. En ese momento necesitaba que esas imágenes se pudieran entrelazar, comunicarse entre ellas que formaran una historia. Es una guerra constante donde se sufre mucho y se pierde casi siempre. En cada batalla uno se puede sentir derrotado, desilusionado por sentir que no se esta preparado para llegar a ella, pero una y otra vez hay que pararse y entender que la historia esta ahí frente a uno, que no es un enemigo, si no un aliado. Acá la única guerra es con uno mismo, con ese temor que uno infunda por no querer perderse hacia lo desconocido. Le tememos a la oscuridad, a conocer nuestros demonios a encontrarnos con nosotros mismos. Y uno no se da cuenta que la lucha tiene que ver con poder traspasar ese velo de oscuridad, al final te das cuenta que es una manera de conocerse a si mismo, y la historia una forma de externalizar el sentimiento que uno tiene de la vida.

“Aquello que nos atemoriza pierde toda su fuerza en el momento en que dejamos de combatirlo”.¹¹

Salí a buscar. Luego de unos días revise mis escritos iniciales (esos que daban cuenta de mi relación con el lugar, la fachada) y me di cuenta de algo fundamental. Yo solo podía escribir en las locaciones. Solo podía visualizar hechos, momentos y situaciones estando en el lugar. Así que de ahí en adelante todo se transformó en un proceso de largas horas de escritura y observación. A la hora de escribir el guión, debía hacerlo en el lugar.

¹⁰ Tarkovski A., **Esculpir en el Tiempo**. Cuarta Edición, Ediciones Rialp S.A., Madrid, 1999.

¹¹ Jodorowsky A., **Psicomagia**. Segunda Edición, Dolmen Ediciones S.A., Chile, 1998

3.1. EL CINE SURGE DE LA OBSERVACION

En esos momento nos habían rechazado ocupar la fachada que había sido mi punto de partida. Entonces empezó una nueva búsqueda, la locación, otra fachada para la historia. Por un dato de una compañera caminaba por la calle San Ignacio, al toparme con Copiapó, observé unos sitios eriazos con paredes, pero no se asemejaban para nada con la otra fachada. Estaban sucios y había poco pastizal. Desilusionado di media vuelta y me dirigí a mi casa. En la esquina contraria había un viejo sentado en una silla , era pequeño y se notaba algo borracho. Me acerqué a él y le pregunto:

-¿Usted conoce alguna fachada de un edificio antiguo.? -

Me miró de reojo y dijo

-Claro hay una acá en ... a ver....Compañía con Morandé-

-Ah ya , pero ¿Acá habrá alguna?-

-No acá ya no va quedando nada.-

-¿Porqué?-

El viejo me miró, encogió los hombros y miró hacia otro lado. Luego sin mirarme y con indiferencia me dijo: -Pregunte adentro mejor-

En un trabajo de observación uno debe estar abiertos a los accidentes, estos te pueden llevar por caminos fantásticos o dificultosos, pero para comprobarlo hay que someterse a ellos. Los accidentes nunca son casualidades son por lo general señales que te entrega la vida para encontrar lo que uno busca.

No había notado que estaba frente a un bar. Al entrar, la sensación que me dio, era de un lugar que se estaba desangrando. Muchas goteras y agua destilaban del baño, el olor era nauseabundo y la mayoría de los objetos tenían polvo. Las personas que habitaban aquel lugar eran en su mayoría viejos. Me acerqué a la barra y pedí una caña de vino que costaba 200 pesos. Don Raulito sacaba de una *chuica* el vino, cuando se acercó le pregunte si conocía alguna

fachada de algún edificio antiguo. Me miro extrañado, puso sus dos manos en la barra y dijo:

-No mijo, acá no hay nada de eso. ¿para que sería? -

-Es para una película- contesté.

Se quedó en silencio y luego dijo:

-Mire, sabe, acá van a demoler todo esto, van a construir una autopista, todo va a desaparecer.-

-¿Y porqué? - Pregunté interesado.

-No le digo, van a construir una autopista y deben expropiar todas las casa de aquí hasta Vicuña Mackenna, nos van a echar a todos. -

Me miro, luego agarro una escoba y se puso a barrer detrás de la barra.

-¿Y a usted no le importa perder este lugar?-

-Mire mijo, sabe que... no, no me importa, si uno a esta edad ya llega el momento de irse a guardar a descansar, además... ya es inevitable.-

En ese momento, al escuchar sus palabras, vino hacia mí una certeza: ese lugar iba a desaparecer y por lo tanto tenía que estar en la película. Ahí comprendí que debía buscar lugares que estaban a punto de morir.

La historia me seguía enseñando caminos para llegar a ella, recibí este lugar como un nuevo regalo. Tomé un sorbo de vino, sentía que había encontrado un lugar especial, que se conectaba con esa fachada en ruinas. De aquí en adelante todas las locaciones futuras debían estar a punto de ser destruidas Comencé entonces a ir diariamente al lugar.

En el Bar de Raulito existen los viejos olvidados por el tiempo, copa tras copa se van llenando de vino, esos cuerpos andrajosos que luego vociferan palabras ininteligibles, idiomas extraños, lenguas antiguas, después del ensordecedor dialogo, el silencio, cada uno de ellos sentados en su mundo miran al vacío, sus ojos quietos quizás escudriñan recuerdos que no volverán, mientras el tiempo se desvanece en el lugar¹²

“El cine surge de la observación inmediata de la vida. Éste es para mí el camino cierto de la poesía filmica. Pues la imagen filmica es en esencia la observación de un fenómeno inserto en el tiempo. La observación es la base principal de la imagen cinematográfica”¹³

La observación es la herramienta que permite fijar el tiempo que se vive en el lugar. En este caso, un tiempo cargado de silencio y espera. Imaginé que estos borrachos eran personas que esperaban a la muerte, y que junto con el lugar iban a desaparecer, sin dejar algún vestigio de su existencia. Era una especie de purgatorio.

Con estas sensaciones, la historia me hizo ver al personaje principal entrando al bar, y su conexión dramática con Raulito, ambos eran seres miserables y despojados de su tierra. Es así como nacieron las imágenes de la secuencia del bar, todas absolutamente dispersas.

¹² Cuaderno de Anotaciones Personales en el trabajo de observación, Cristian Soto. Santiago, 2004.

¹³ Tarkovski A., **Esculpir en el Tiempo**. Cuarta Edición, Ediciones Rialp S.A., Madrid, 1999.

4. RECUERDOS Y OBSERVACIÓN

La inclusión de la Basílica el Salvador fue otro momento importante en este proceso. Hace unos 4 años había entrado a ese lugar y me pareció fantástico; una enorme y colosal estructura destruida por el terremoto. Dentro de ella había una enorme pirámide que cobijaba en otros tiempos a la gente que iba a misa. Mis recuerdos me incitaban a incluirla de alguna manera, así me dirigí a ella. Cuando intenté entrar, me encontré con el rechazo absoluto del sacerdote, no quería que se grabara ahí por ser un lugar santo. Obstinadamente iba día tras día con la esperanza de poder entrar. Un día llegué a eso de las 19:00 hrs., entré a una pequeña capilla que estaba al costado. En su interior unas doce ancianas de pelo blanco rezaban el rosario. Me senté en el último banco a rezar con ellas. Cuando entonaron una canción de misa, el sonido me llevo a recordar a mi abuela y a las misas que me tocaba acompañarla cuando era niño. Se me hicieron presentes recuerdos y sensaciones de momentos que viví con mi abuela. El olor de su cama cuando dormía con ella, el olor del desayuno que me llevaba a la cama, la aspereza de sus manos cuando me hacia dormir, el sabor del arroz con carne que ella me preparaba. Cuando me tomaba en sus brazos y decía: *¿Bailemos un vals?* Y bailábamos alrededor de la cocina , y mis pies no tocaban el suelo pues era muy pequeño, ella me llevaba y su ritmo hacia que el baile se transformaba en una hermosa poesía. Después de recordar escribí:

*Doce viejas, cantan, de sus voces emana la fe, esa fe inculcada en tiempos remotos. El canto se alza por encima de la cabezas, viaja a través de las grietas, muros derruidos y paredes carcomidas. El eco de sus voces se multiplican, la fe envuelve al moribundo y desahuciado lugar, la basílica vuelve a renacer.. pero ya el silencio se poza y todo vuelve a ser como es . Las voces se pierden detrás de la oscuridad... y con ello la fe en este lugar.*¹⁴

¹⁴ Guión "Pasajero de niebla", Escrito por Cristian Soto, 2004

Tras este trabajo de observación, aparecieron ante mí las imágenes de la secuencia de la basílica. Con esa imagen evocadora de las ancianas cantando y el recuerdo de mi abuela pude escribir casi de inmediato las imágenes. Meses después cuando por fin pude entrar a la basílica, finalmente me encontré con lo que había imaginado.

Y luego, cuando llegaba a mi casa, tomaba estas imágenes sueltas y les daba un orden no definitivo, porque no tenía ni si quiera una estructura. No sabía cómo iba el orden de estas imágenes. Pero eso se resolvería después. Lo más importante hasta entonces, era que había aprendido algo de mí , había aprendido a enfrentar a esa temible hoja en blanco. Había aprendido a escribir en el lugar.

Observar fue entregarme al olor, al tacto, al sonido que pertenecía a ese lugar, pero también comprendí que debía mirar con ojos ciegos para ver mas allá de lo estrictamente corpóreo y llegar así al sentimiento.¹⁵

¹⁵ Cuaderno de Anotaciones Personales en el trabajo de observación, Cristian Soto. Santiago, 2004.

5. DAR CUERPO A LA IMAGEN

El rodaje es aquella etapa en que se materializa lo que se ha vivenciado en la imaginación. Es recordar ese momento de lucidez y reproducirlo lo más fielmente posible. Pero lo más importante es no perder la sensación por el cual se ha configurado esa idea y no otra. Desde el nacimiento de la idea, hasta que se llega a rodar, uno pasa por muchos estados y la idea tiende a transformarse. Pero siempre hay que mantener esa sensación inicial por el cual nació la historia.

Si se desea expresar la sensación que uno vive en aquel lugar, debe transformar a la cámara en un observador y recrear toda la situación frente a ella como una realidad. La cámara debe sentir el fluir del tiempo en la escena. Tal como lo vive un realizador frente a la realidad.

En rodaje las distintas áreas deben trabajar unidas bajo una misma dirección intentando dar cuerpo a esas sensaciones. El lugar y la ambientación cumplen un primer paso fundamental.

Es muy importante que estos lugares transmitan algo, se debe creer que el set es un organismo vivo capaz de hablar sobre el estado interior del personaje. Todos tenemos una relación con algún lugar, porque este despierta en nosotros diversas emociones, ya sea por su infraestructura o porque simplemente nos lleva a algún recuerdo. Para mí el set es un lugar vivo que debe estar compuesto por olores y formas y debe expresar un sentido emocional, si llega a transmitir eso por sí solo la cámara –observador lo podrá vivenciar como una realidad.

“El film es una realidad emocional y es así que el público lo recibe como una segunda realidad.”¹⁶

¹⁶ Tarkovski A., **Esculpir en el Tiempo**. Cuarta Edición, Ediciones Rialp S.A., Madrid, 1999.

Entonces recogimos una casa vieja y la transportamos al lugar. Nunca pensamos en construir una casa, perfectamente podríamos haber envejecido sus maderas, pero aquella casa debía tener hasta el olor a viejo, para así hacer absolutamente real aquella imagen visualizada.

Una vez que se ha terminado de armar el lugar, uno debe ingresar al personaje. Don José Luis López, fue quien interpretó al protagonista, no era un actor profesional, su elección fue por la similitud física que tenía con mi abuelo. Llegó solo un día antes de salir a grabar. Cuando el set estuvo listo, lo hicimos entrar. El primer día de rodaje estuvimos hablando de la idea del personaje, al parecer él me comprendía con toda exactitud, pero a la hora de grabar había algo que no era verídico, él estaba representando un papel, no viviéndolo. Luego de una serie de fallidas tomas, éramos testigos como se salía del personaje. Estaba más preocupado de otras cosas que de vivir la experiencia. Pedí que se parara la grabación por un momento, el equipo se fue a tomar un café y hablé con Don José sobre temas personales de su vida, le pregunté:

-¿Usted don José a perdido a alguien en su vida? -

-Sí, a mi hijo.-

-¿Y cómo recuerda ese momento?-

-Bueno fue muy doloroso, fui testigo como día a día la vida de mi hijo se iba extinguiendo.-

Cuando empezó a recordar paso algo extraordinario. Su postura había cambiado. Los hombros los tenía caídos, sus ojos se humedecieron y se quedó en un silencio eterno. De pronto al verlo sentí que estaba frente al personaje y a ese sentimiento de pérdida que debía tener en la película.

No basta con explicar en largas sesiones la idea del personaje al actor, de alguna u otra forma hay que llevarlo al estado interno del personaje.

-Don José? Usted recuerda la cara de su hijo antes de morir?

-Sí .. Estaba tendido en la cama y luego así sin mas, cerro los ojos

Una vez que termino de decir esto se quedo callado, no hablo más.

Entendí que el actor vivía en ese momento un sentimiento de perdida , en esa conversación se había activado y estaba siendo inconscientemente representado. Yo le pedí que viera la basílica como si fuera su hijo enfermo. Como si viera a alguien moribundo. Le explique el carácter de la iglesia; un lugar a punto de morir. Luego le pedí que cuando sintiera que se iba del personaje recordara ese momento. Él me miró profundamente asintió con la cabeza y luego empezamos a grabar.

“Una cosa que el actor de cine tiene que hacer es expresar en ciertas circunstancias un estado psicológico peculiar para que él pueda reaccionar naturalmente. Construir el estado emocional e intelectual de forma particular. No me importa como él hace eso o que medios utiliza, creo que yo no tengo el derecho de dictar cuales son las formas de expresión que el debe usar.”¹⁷

Comprendí lo necesario de tal afirmación. Pues es importante que la cámara – observador vivencie al personaje como un ser real. Sin embargo creo que en algunos pasajes de la película , se evidencia esa falta por parte del actor de vivir el estado mental del personaje. Lo mas importante es que encontré una herramienta que espero vaya evolucionando a medida que se realicen otros trabajos.

¹⁷ Tarkovski A., **Esculpir en el Tiempo**. Cuarta Edición, Ediciones Rialp S.A., Madrid, 1999.

“ Al principio, al elaborar el guión de dirección , me esforzaba por ver en espíritu un imagen bastante exacta e la futura película, incluso de su puesta en escena. Hoy en cambio tiendo a desarrollar tan solo una idea bastante aproximada de la futura escena o plano , para que puedan estos surgir luego en el rodaje con mayor espontaneidad. Pues las circunstancias exteriores del lugar del rodaje , el ambiente , el estado de animo de los actores , todo eso lleva a soluciones nuevas , originales inesperadas. La vida es mas rica que la fantasía. Por eso tiendo cada vez más a pensar que se debe ir al rodaje preparado, sí, pero sin ideas preconcebidas, para poder depender así del ambiente de la escena y tener mas libertad en la puesta en escena”.¹⁸

Lo expuesto por este director es un fiel reflejo de lo que me sucedió en rodaje. Pues una parte importante de lo que había imaginado en el trabajo de observación debió ser desechado. Tuve que ir creando en el momento, nuevas escenas y descartar una decena de ellas. Por lo general siempre pedía unos 20 minutos o mas para crear una escena completa y nueva. Pedía que me dejaran solo porque era la única forma de poder concentrarme, quería establecer un escenario lo más parecido a cuando iba a observar a los lugares. Cuando me quedaba solo observaba el lugar e imaginaba situaciones, sin embargo la diferencia radicaba en que yo interpretaba el papel, es decir además de observar era el observado intentaba moverme como el personaje, de vivir como él.

Como ejemplo está lo que sucedió con la escena del bar, que fue hecha en el momento en que Andrés farias, director de fotografía, instalaba la iluminación. Se desecho la otra escena por un problema de tiempo ya que contenía 27 planos, se me permitió hacer solo 12 . Con este contexto rehice todo. Me instalé en el lugar como cámara –observador y repase diversas tomas. Luego que me atraía esa imagen, me transformaba en el personaje e interpretaba todo, cómo debía

¹⁸ Tarkovski A., **Esculpir en el Tiempo**. Cuarta Edición, Ediciones Rialp S.A., Madrid, 1999

mirar, cómo debía girar, todo, me transformaba en el personaje. Ahí sucedió algo extraño, me era mas fácil ver las imágenes. Me sentía muy relajado y seguro de lo que hacia. Nunca me olvide, eso si, de la idea general de la escena; siempre mantenía esa razón en la cámara y el personaje. Rescribí todo en un lapso de una hora.

El set al contener elementos tan vivos y orgánicos como los que presentaba este lugar hizo la tarea mas fácil, al estar frente a lugar real en donde se iba a filmar la película me llevo a encauzar las ideas. Era una metodología que me resultaba muy cómoda. Y la lleve al resto de la película. Rehacía todo en cada escena y creaba planos nuevos que a mi modo de ver enriquecieron la película.

6. CONCLUSION

Existe una constante conexión entre lo que se observa y las experiencias de vida del realizador. Siempre he sentido una fijación especial por lugares viejos, por lugares que están apunto de desaparecer, que están olvidados y dejado a su suerte. Me interesa crear en ellos historias. ¿Por qué me interesaban aquellos lugares? ¿Por qué despertaban en mi aquellas sensaciones?. ¿Por qué me son cercanos? Un día caminando con mi profesor guía Osvaldo Araya me pregunta ¿Porque a ti te interesan los lugares viejos?.

Me quedé en silencio, nunca me había planteado tal pregunta. Y le dije que debía ser porque me daba miedo llegar a viejo.

-Bueno a todos- me responde. Pero ¿Por qué esa fijación a lo viejo, a las cosas antiguas?

Porque mi infancia la viví con mis abuelos, porque ellos me criaron en los primeros días de mi vida. Y viví cosas de viejo a muy temprana edad. Salía con mi abuelo todos los días a distintos bares de mala muerte en Talcahuano. Mientras el tomaba en la barra una *Pilsen* a mi me dejaba sentado conversando con distintos viejos que estaban borrachos en el lugar. Ellos me hablaban pero no entendía nada.

Nos quedamos callados. Yo iba pensando en lo que acababa de decir. En ese momento comprendí que en todos los trabajos anteriores que había hecho se contaba la historia de un viejo. Y luego pensé en los proyectos a futuros y en todos ellos había un viejo.

“El plantearse realizar una película significa sumergirse en una experiencia que trasciende la propia obra. Más allá de todo el aprendizaje práctico, técnico y teórico; está aquel aprendizaje y crecimiento de la persona humana que crea la película.

Comprometerse con el ser persona es una responsabilidad muy grande como realizadores. Es precisamente desde lo que uno es, que las películas cobran vida. Por ello la importancia de hacerse responsable y tomar conciencia sobre lo que va conformando nuestro ser: las experiencias de vida.”¹⁹

Estoy marcado por aquellas experiencias de la vida que tuve en mi niñez , esas experiencias que viví con mis abuelos que hablan de la vejez, de lo viejo, de lo que va a desaparecer. Me interesa dejar documentos visuales con respecto a lugares que se están extinguiendo y que nadie conoce. Pero por sobre todo a ese sentimiento de que para vivir hay que envejecer y que todos nos encaminamos hacia ese horizonte. Mis abuelos fueron en este sentido guías que compartieron sus vivencias, sus entornos y que sin querer influyen lo que hago . Ahora siento que voy de la mano de mis abuelos .He comprendido en estos años que las películas son fiel reflejo de lo que uno es como persona. Desde ahí nace todo. La entrega de si mismo y la fe son las dos grandes armas para enfrentar esta vida que comienza. El cine es una instancia espiritual, es una manera de apropiarme del mundo y aprender del sentido de nuestra existencia. La vida exige ser representada y el espectador necesita imperiosamente en estos tiempos volver a ella. Pareciera que este planteamiento posee un carácter muy antiguo, algo añejo. Porque hoy en día no somos testigos de aquel suceso. Hay que volver atrás, volver al pasado y encontrar ahí la razón de la existencia de este arte.

¹⁹ Vergara Catalina, Monografía **Mirada de Mujer**, DuocUC, 2004.

7. BIBLIOGRAFÍA

- Andrei Tarkovski, **Esculpir en el Tiempo**. Cuarta Edición, Ediciones Rialp S.A., Madrid, 1999.

- Alejandro Jodorowsky, **Psicomagia**, Segunda Edición, Dolmen Ediciones S.A., Chile, 1998

- Catalina Vergara, Monografía **Mirada de Mujer**, DuocUC, 2004

- Guión **Pasajero de Niebla**, Cristian Soto, 2005

INTERNET

- Alejandro G. Calvo, Del estudio sobre David Lynch **La belleza de la inquietud**, http://www.miradas.net/estudios/2002/04_dlynch/estudio.html

- Akira Kurosawa y García Marquez, una conversación de amigos “**Rapsodia en agosto**” y la bomba de Nagasaki, por García Marquez, Tokio, 1990
<http://www.geocities.com/elbitdigital/cine/kurosawa01.htm>

- **El Espejo**, Definición Niebla.
www.elespejo.com/oraculo/suenos.asp