

LO PEOR HASTA EL MOMENTO

Iván Garzón Mayorga
Santiago Posada Bernal



LO PEOR HASTA EL MOMENTO

Tesis de pregrado en artes visuales
con énfasis audiovisual

Iván Garzón Mayorga
Santiago Posada Bernal

Asesores:
Libia Stella Gómez
Juan David Cárdenas

Pontificia Universidad Javeriana

2019

ÍNDICE

Introducción previa al texto	11
I. IVÁN.....	13
1. Introducción	17
2. Sinceridad	23
3. Recuerdos	25
4. Muerte y mito	29
5. Cáncer	33
6. Hermano	39
II. FOTOGRAMAS DE LA PELÍCULA.....	41
III. SANTIAGO.....	51
1. Esta carrera no es cine	55
2. Cine	57
3. Dificultades	60
4. Ahora la búsqueda de concreción	62
5. El medio para nuestra historia	63
6. La producción	66
IV. LIBRO DE PRODUCCIÓN.....	71
1. Tratamiento audiovisual	72
2. Sinopsis	72
3. Propuesta de dirección	72
4. Propuesta de fotografía.	74
5. Propuesta de arte	80
6. Propuesta de sonido	82
7. Propuesta de montaje	83
8. Biografías de personajes	85
BIBLIOGRAFÍA.....	92

LO PEOR HASTA EL MOMENTO

Introducción previa al texto

Las apreciaciones de este texto son el desarrollo consecuente al entretener reflexiones que se mantuvieron a lo largo de la carrera; desde dos interpretaciones personales, necesariamente sesgadas, limitadas y ojalá complementarias. La rigurosidad y profundidad de sus planteamientos está condicionada por la interpretación utilitaria que hemos hecho de un bagaje académico en artes visuales, para aplicar en nuestro proceso creativo en la producción filmica, y los tratamientos teóricos que sean aludidos, solo serán aludidos de la manera que lo fueron durante el proceso, acompañando de nuestras opiniones, cuyo final balance constituyó la circunstancia de donde surgió el medimetraje.

Este texto tiene dos caras, cada una pretende describir en contexto la particular lectura de diferentes conceptos artísticos como filosóficos, que al chocar entre ellos motivaron el medimetraje y fueron combustible para sus ambiciones. Esta decisión respecto a lo estructural del documento de trabajo de grado fue tomada para contrastar con la metodología de producción colaborativa que han mantenido las dos partes de ésta asociación durante su proceso, y permitir que en ésta faceta de culminación y análisis, las apreciaciones personales se puedan expresar en voz propia y no conjunta, haciendo un panorama más completo del significado de este proyecto a través de su realización.

Esperamos la disección de la figura de autor, en mitades tan explícitamente diferenciadas, enriquezcan en contraste la lectura de un producto audiovisual final, diferente a ambas partes que lo generaron a través de la negociación complementaria y en miras a un tratamiento estético compartido en “Lo peor hasta el momento”.

Iván



¡Oh qué vida más absurda! Por ejemplo estoy con usted, me siento emocionado pero, entretanto, a cada momento, recuerdo que me está esperando una novela inconclusa. Veo esa nube que parece un piano; pienso: habrá que mencionarla en alguno de los cuentos que flotaba una nube con forma de piano (...) Pesco cada frase, suya o mía, y me apresuro a encerrarla en mi depósito literario; tal vez me sirvan. Cuando termino de trabajar, corro al teatro o a pescar. Es el momento de descansar, de olvidar, pero no. En mi cabeza ya está moviéndose un pesado proyectil de hierro fundido; un nuevo argumento. Y ya me siento apresurado al escritorio, tengo que apresurarme otra vez a escribir y a escribir (...)

Siento que estoy devorando mi propia vida... ¿Acaso no soy un loco?

La Gaviota, ANTÓN CHÉJOV.

YA HACE UN TIEMPO, quizá desde mis años escolares, llevaba con el cuento de que quería hacer cine, pero nunca, hasta que empezó la Tesis, me había sentado a escribir ni media palabra, ni media premisa, ni mierda. Al menos en formato cinematográfico. Por ahí había escrito y grabado algunos cortos y filminutos que de cierta manera, junto a las obras de los autores que más admiraba, me habían manifestado un gusto gigantesco por el oficio de las imágenes vivas en el tiempo, pero no me había sentado a escribir algo realmente sincero.

Eso sí, había escrito algunos cuentos, relatos cortos, novelas inconclusas, pues mi cabeza estaba llena, como aún hoy lo está, de imágenes desordenadas y apiladas; imágenes de las calles bogotanas amarillentas en medio de trabas y borracheras, imágenes de mis tíos pudriéndose de cáncer, imágenes de mi infancia y de mis sueños, de las interminables agarradas a golpes con mi hermano; de experiencias de una vida, en una suerte de delirio Proustiano, que gritaban y se empujaban unas a otras desesperadas desde adentro, desde el interior del tiempo, para ser llevadas a la superficie; ser convertidas y transformadas en algo más y así librarse de una vez por todas de la cueva silenciosa, oculta, olvidada.

Bien hubiera podido optar por dedicarme a la literatura, o a la pintura, como lo hice durante mi recorrido en esta carrera que no es cine, pero si bien la literatura es la imitación del lenguaje, y la pintura la imitación de las imágenes¹, el cine para mí cubría ambos flancos y con eso me bastaría. Eso por no decir nada de la música...

Lo que sería el germen en el que se fundaría el guión final, era una recopilación de imágenes y de recuerdos inconexos que me perseguían. Para ese entonces, yo estaba seguro qué temas quería tratar, o mejor dicho, qué imágenes; ¡No!, no tenía puta

¹ TODOROV, T (1967) *Littérature et signification*. Paris: Larousse.

idea de la historia, de la línea dramática, de nada de eso, solo sabía que quería que se tratara sobre hermanos y sobre el cáncer, y de alguna manera, al brindarles algún tributo a aquellas imágenes que moraban en alguna parte de mi memoria, quizá así, y solo así, podría librarme también yo de ellas, como si se tratasen del alma de guerreros celtas contenidos en tótems, liberados sólo y únicamente cuando otros los reconocieran,² de esa manera poner en función la ficción y el mito para poder reconciliar un pasado.

El guion de la pieza que verán, no lo llevamos escribiendo dos años. Quizá y por mucho llevaremos escribiéndolo unos 6 meses. Lo que sucedió antes fue una constante lucha, no solo entre nosotros, quiero decir entre Posada y yo, sino una constante lucha con nosotros mismos, con nuestro Yo interior, para limpiar del polvo y la suciedad los recuerdos, anécdotas e imágenes que se revelaban en el misterioso e indescifrable lenguaje del alma y el subconsciente, y obtener así, mediante la traducción para la que un artista se prepara, la preciada gota, pura y cristalina, que contuviera lo que nosotros realmente buscábamos o necesitábamos. Pero estoy convencido —y lo confirmo mediante este proyecto— que en cierto momento, fugaz y transitorio, la obra de arte que está siendo parida, se desprende de su autor o de sus autores para ser representante de un gran panteón de sueños, del que los hombres provenimos y del que ya no tenemos control.

Debo decir que aunque la premisa haya surgido a partir de una serie de imágenes y anécdotas, y que Posada y yo le hayamos empezado a moldear, tras solo unas semanas, la historia se empezaba a transformar ella sola, continuamente, con tanta vida y entusiasmo, que incluso no nos podíamos detener, controlar; no sabíamos cuándo parar, cuándo decirle que no y cuando decirle que sí. Era como una bestia hambrienta que nos reclamaba cuánto viviéramos; una frase, un chisme, la historia de un familiar, un taxista, un celador, la película que vimos o el libro que leímos, la idea que se le ocurrió a uno en medio de una traba epifánica: Su escritura se había empezado a infectar y a contagiar de todo su entorno.

Las historias y las imágenes que yo vivía hace tiempo con tantísimas ganas de representar, se habían contenido en un molde totalmente inesperado para cuando terminamos la versión final del guión y con la que nos fuimos al rodaje. Incluso allá en set, en plenas grabaciones, al observar el tiempo en el que se habían desencadenado un par de líneas entre varios personajes que interactuaban entre sí y su espacio, marcando un ritmo y una cadencia suficientemente contrastable al guión, llegué a incluso sorprenderme de que los actores estuvieran interpretando

² DELEUZE, G (1985) Los signos del movimiento y el tiempo- Cap IV las imágenes vivientes- Francia.

palabras y acciones que nosotros mismos habíamos escrito. ¿Esto lo escribimos nosotros? ¿Quién le dio esas libertades al actor para hacer o decir eso?

Los recuerdos de una aparente realidad, empezaron a tornarse ficción, a revestirse en símbolos y metáforas, a diluirse y transformarse. En cierta medida mi objetivo, era el de mimetizar momentos que albergaban mi memoria, y convertirlos en otra cosa. Aun así, por allá, en el fondo, toda esa mentira, o esa ficción, continuaba albergando una realidad, expuesta y encriptada mediante diferentes formas. Llegué de hecho a sentir en un punto que era mi vida misma la que se estaba exponiendo, y de cierta manera me había llegado a sentir vulnerable, desnudo, incluso ridículo y soberbio al pensar que mi vida podría ser interesante para alguien.

Aparte de las similitudes con el guión, empecé a trasladarles mañas, tics y formas de hablar a los actores idénticos a los que yo hacía mientras los dirigía. En varios momentos, la gente del parche que leía el guión, e incluso veían actuar al personaje, me decían: *¡Ese es usted! ¿Por qué quiere que el actor sea como usted? Esto me recuerda su casa. Esto me recuerda a su hermano. Esto me recuerda a su novia...*

Había pues, desarrollado una manía por reflejar cuanto pudiera de mi existencia en aquella obra a la que tanto había alcahueteado. Incluso, para ir más lejos, la decisión original del actor para quién interpretaría el personaje de Mario, había sido mi propio hermano, con quién cuya relación, como contaré más adelante, no era para nada buena. En algún momento Posada me confesó que le preocupaba que nos llegásemos a agarrar, es decir mi hermano y yo, en medio del rodaje, pues de hecho, en pleno proceso de la escritura, y ya él habiendo aceptado el papel, nos habíamos agarrado a traques y a madrazos un buen par de veces (material del que obviamente extraje elementos para el guión). Finalmente él no pudo participar porque el rodaje, que ya se había pospuesto unas tres veces, había sido postergado nuevamente en fechas imposibles para él, pero bueno, eso ya no importa.

Por alguna razón, quería convertir esta historia en un reflejo de mi vida, pero a pesar de todos estas semejanzas, esta historia ya no era un reflejo calcado de ella, sino una refracción, difracción, ficcionalizada y mitificada que habíamos construido, y que para serles sincero, de cierta manera, era una historia y una tragedia ya contada mil veces por los hombres, pues trata de un regreso, una rivalidad entre hermanos, y la disputa por algo parecido a una herencia.

A ciencia cierta, en este punto no sabemos cómo va a terminar la película, pues uno puede dirigir una obra hasta cierta etapa. Haga de cuenta como a un hijo al que los padres quieren educar; al principio es su deber, claramente, guiarlos e indicarles un camino, inculcarle ciertos valores, privarlo y limitarlo de otros, pero en un punto es imposible negarle las libertades que un mundo pesado, exorbitante como es la vida

misma, le ofrece. Así pues, creo fervientemente que pasa con la creación, y sobre todo con la cinematográfica, que está tan llena de imprevistos, de factores externos, de un tiempo procesual tan arduo y extenso, y de tantas, tantísimas visiones que interfieren en ella, que en un momento simplemente se pierden los estribos.

Para terminar esta primera parte de mi cara del texto, debo contarles que en mis talleres de seminario, antecediendo el trabajo de grado, lo que había presentado y escrito eran relatos cortos, casi a modo de diario, con los que debo confesar no me fue muy bien; a decir verdad, no siento hoy que tales relatos hubieran obtenido bajas notas por su pobreza en redacción, o por ser historias aburridas, sino porque creo que no incluía en ellos el material teórico o analítico, que los jurados esperarían encontrar en un texto académico. (O quién sabe; a lo mejor si eran malas historias y mal contados).

Siendo consciente de esto, pero teniendo muy en cuenta el nombre que lleva esta carrera, y que se nos ha dicho que el formato de entrega es libre, aun así me he querido arriesgar, adjuntando pues, más adelante, el relato en el cual me he basado —o nos hemos basado— para convertir en guion; pero además, y en muestra de aprendizaje de mis experiencias pasadas, he querido intentar también, y a modo de reflexión a posteriori, hacer una pequeña y breve antesala para analizar y comparar desde dicho relato, nociones tocantes al arte, a la ficción-realidad, al tiempo y la memoria.

Escribí dicho relato pues si quería hablar de un tema tan intrincado como es el tiempo, la memoria, o la ficción, sentía la necesidad inexorable de hurgar mi cerebro y convertir algunas imágenes en prosa, ya que solo así, me iba zambullir en la brea viscosa del interior del tiempo, y no solamente me iba a sentir en la capacidad de comprender conceptos filosóficos por mano propia, sino en la autoridad de hablar de ellos con sinceridad, así evitaría a toda costa, como quiero exhaustivamente evitar, traer a la mesa un montón de referentes, conceptos y posturas filosóficas vacías y a modo de verborrea, sólo por llenar dicho espacio teórico requerido; En otras palabras, quería evitar a toda costa hablar mierda. Debo aclarar, que el tiempo de escritura de ese relato, fue pues, el mantra y el terreno que me ayudó entonces a germinar más que las respuestas, las preguntas apropiadas. Entonces, y a todas estas. ¿Por qué no habría de incluirlo?

Por otro lado, debo aclarar también, que el contenido que analizaré no guarda una relación estrecha con la diégesis temática del argumento de la película como tal, así que no se puede esperar que los personajes de la película o la espina de ésta, aparezcan en profundísimas conversaciones abordando temas tales como la sinceridad, la mitología, el tiempo o la memoria; más bien hago referencia a este tema, como ya lo mencioné, en tanto al tratamiento procesual de mi necesidad como

autor, en este caso de alguna manera quizá algo terapéutica, para llegar a escribir una historia tan apegada a mi intimidad y en la cual verme reflejado. De esa misma manera comprender así no solamente mis impulsos, sino los impulsos y deseos del hombre que lo han llevado a imitar y representar sus recuerdos y su entorno.

No es entonces este texto, otra cosa, que la excusa para tener un pequeño y primer acercamiento, pues debo decir que la exploración aquí realizada es solo un comienzo, para reconocer, explorar y diseccionar, la génesis de mi necesidad creativa en LO PEOR HASTA EL MOMENTO, desde mis necesidades sumamente personales, hasta haciendo una comparación con la génesis creativa de los hombres según algunas posturas filosóficas y antropológicas para entenderme desde allí.

1. SINCERIDAD

Me rehúso a no hablarles con sinceridad, pues para mí el arte se trata de eso. Digamos que para mí, la sola palabra arte podría constituir tan solo la primera parte de una combinación más específica en lo que a mí refiere el oficio; Yo le diría, por ejemplo, el arte de la sinceridad. Podría incluso ir más lejos, y decir que la palabra arte cumple más bien la función equivalente a forma. De todo este embrollo resultaría para mí, si llegase a tener el ingenuo o pretencioso deber de definir el arte, algo como: La forma de la sinceridad. ¿De qué forma serás sincero?

No sé hasta qué punto; no sé si haya que desvestirse y desnudarse y mostrar la carne viva, palpitante, y dejar sino es el cuerpo, el alma vulnerable en medio del paisaje para poder al fin reconocerse y ser reconocido; no sé si usted que tal vez lea esto es artista y lo crea así, pero indudablemente para mí, y quizá para muchos, cuando el hombre reconoce lo bello por allá, inmerso y oculto tras las manchas y las líneas de la pintura, tras la armonía y la melodía de una pieza musical, o tras las comas y puntos que separan las palabras en las páginas de una novela, imponiendo el ritmo redoblante como tambores en nuestras lenguas y corazones, y evocando así, como por medio de un conjuro, imágenes de universos conocidos y desconocidos, es porque reconociendo la sinceridad de otro, algo de su interior atraído como un imán, quedó expuesto, expuesto para usted mismo, alma frágil, a quién otra persona supo y pudo por un instante, señalarle y revelar alguna verdad que yacía escondida en su ser; supo por un instante mediante su sinceridad, desnudarlo y penetrarlo con el gran pene místico del arte y hacerle notar su humanidad conjunta y compartida.

Lo que es bello entonces, es quizá como en el amor, el reencuentro de alguna parte, de pronto olvidada, de pronto indescifrable de su ser, reflejada en otro, sea imagen o cosa o persona...

Cuando yo he amado, he llegado a reconocirme en los ojos del que me mira con amor: un otro que tuvo la valentía de mostrarme su carne y la carne de su alma, tuvo la valentía de mostrarse y decirme, ¡Tócame que yo también sufro, yo también sueño, yo también tengo miedo y yo también la cago! ¡Yo soy como usted!, y

entonces una fuerza misteriosa en el reconocimiento me reconfortaba, me consolaba. Es entonces cuando la semejanza se convierte en belleza, porque nos damos cuenta que no estamos solos, que hacemos parte de un gran fractal, de engranes y engranajes de hombres que marchan juntos, como si estuvieran dentro de un reloj, a marcar las 12.

Quizá lo bello del arte, es descubrir esos pequeños cristales que jamás pensamos pudiesen ser tocados o conocidos, iluminar en otros.

Parafraseando un poco, escribía Joseph Campbell hace unos 60 años, que el arte y las historias contienen entre ellas semejanzas e interpretaciones de una Verdad. *El arte es una fuerza que lucha por la unificación del mundo, no como un imperio o monarquía, sino porque los humanos se entiendan al fin entre sí.*³

Este reconocimiento del otro, que me ha hecho entender efímeramente algo, me ha pedido irrevocablemente ser parte de esa legión de hombres que luchan contra el tiempo y sus demonios. Así, como un niño que es excitado por los sonidos de una guitarra de su banda favorita, o que es tocado en lo más profundo de su alma por las líneas de la poesía, y que tras meditarlo, ha querido tomar la guitarra o el lápiz para pasar a ser no solamente receptor, sino gestor de tales estímulos, he llegado también yo a querer hacer parte de esta legión de hombres que luchan por el conocimiento del ser humano, mediante el conocimiento de su propio ser, y que encontraron en el cine su forma favorita de sinceridad, para así hacer algo con el tiempo.

La tarea pues, que me ha exigido la sinceridad en mi caso, ha sido la de escribir sobre la enfermedad, la muerte y los lazos rotos con mi hermano, pues déjeme decirle que son temas y eventos que me han dejado considerables heridas, aún abiertas en mi espíritu, y que sin cicatrizar, me han destruido y reconstruido infinidad de veces.

Una especie de pacto fue arreglado, bajo el testigo de la fuerza extraña y misteriosa del tiempo, que fue creado para que pudiéramos recordar, que me hizo prometer, como a todos los hombres, buscarle algún sentido a tales recuerdos, a mi existencia. Para eso hay que meterse en esa vorágine borrosa y en claroscuro.

De quedar satisfecho con lo que haga con mis recuerdos, habré de alguna manera fijado, sellado el tiempo. Pero para qué hacerlo. ¿Qué gano yo y qué gana el hombre en representar esas realidades de una u otra forma?

³CAMPBELL, J. (1959) El héroe de las mil caras. USA

2. RECUERDOS

Hay fuerzas reprimidas y desconocidas, que les fueron otorgadas a todos los hombres de maneras diferentes y extrañas, fuerzas caóticas al interior de nuestra memoria, que amenazan nuestra estructura de bienestar y de seguridad, pero que al mismo tiempo forjan y han forjado todo lo que somos y hemos sido. Al hurgar en tales recovecos, y afrontar dichas fuerzas, podamos quizá acercarnos al conocimiento del Yo, podamos entender un poco nuestra existencia y embarcarnos en la reconstrucción de nuestra propia vida.

Tal vez aquel sentido de la existencia no llegemos nunca a saberlo con total certeza, y si hay hombres que lo han descubierto, tal vez el lenguaje de nuestra especie se ha quedado corto para explicarlo en palabras, pero al menos quedará tallado en nuestra voluntad, y en el tiempo, el esfuerzo de haberlo intentado, y nuestra alma frágil, se regocijará pretenciosa, con el solo hecho de haber luchado, y habernos enfrentado a tal pregunta, y haber obtenido, quizá solo por un pequeño instante, una pequeña marca que nos dejó con más dudas que respuestas; una luz que se apaga increíblemente rápido y que nos deja la sensación que quedó algo oculto, que quedó algo más por ver.

*Con el tiempo se ha dado al hombre un regalo dulce y amargo a la vez. La vida no es otra cosa que un plazo concedido al hombre, en el que puede y debe formar su espíritu de acuerdo con las propias ideas sobre las metas de la vida humana.*⁴

La existencia son los recuerdos; todo lo que soy ha sido la sumatoria de imágenes en mi memoria. El presente en realidad es imperecedero, inmortal, inmedible, por lo que no podemos analizarlo sino es por medio del recuerdo. En vez de percibir un presente, percibimos el pasado que fue. En cierto sentido, el pasado es mucho más real, o por lo menos más estable y duradero que lo presente. *Lo presente se nos escapa, como agua entre las manos, y su peso material no lo adquiere sino en el recuerdo.*⁵

⁴ TARKOVSKY, A. (1989).Esculpir en el tiempo. Rusia

⁵ TARKOVSKY, A. (1989).Esculpir en el tiempo. Rusia

Todo lo que sabemos de nosotros mismos no surge por lo tanto en el presente, sino que yace en la memoria y si queremos entender algo de nuestro ser, tendremos que sumergirnos en la brea viscosa del recuerdo. Pero aquí existe una paradoja: Aunque el presente solo funcione como recuerdo, es decir a través del pasado, tal y como dice Tarkovski, aun así sólo podemos reconocer dicho recuerdo en un presente: Es decir, recordamos aquí y ahora.

Unos años atrás, el filósofo materialista Henri Bergson, que ya reflexionaba sobre todo este asunto, postuló en su obra quizá más importante (*Materia y memoria*) que el pasado y el recuerdo solo funcionan mediante el aquí y el ahora, es decir, tenemos la posibilidad de recordar, solo y exclusivamente porque es presente.⁶

Esto no anula para nada las acepciones que tenía el cineasta Ruso al respecto, pues él mismo estaba consciente de lo increíblemente intrincado e impreciso que sería pretender definir algo tan monstruoso como lo es el tiempo y el recuerdo, pero esto mismo es la paradoja que señalaba el mismo Bergson, que quiere decir que no solamente el presente existe en función al pasado, sino que el pasado sólo puede constituirse y existir al mismo tiempo que es presente, por lo tanto existe indefectiblemente en función al presente. He aquí la paradoja temporal: Entre el presente y el pasado existe contemporaneidad. En otras palabras, el pasado y el presente pasan al tiempo.⁷

Nuestro presente, es entonces una constante renovación, un flujo continuo de imágenes entre el pasado y el presente. Es en esa brecha, de viajes constantes, que sentimos el tiempo avanzar, que sentimos la existencia. Es el tiempo entonces, la placenta de la que puede alimentarse, respirar, y sobrevivir el alma y la conciencia.

En un proceso natural e involuntario, recogemos todos estos recuerdos como si se tratara de una cosecha, y los traemos de nuevo para alimentar el presente, y de esa manera es la que nos aseguramos de no solo tener una identidad y una conciencia, sino de poder renovarnos a nosotros mismos, ya que tenemos la sensación de que algo se mueve hacia adelante, y con ello, sentimos el mismo impulso de movernos con eso que nos empuja.

Es algo confuso pero yo lo veo así: el tiempo es como una gran escalera en medio del gran vacío cósmico, sostenida por la nada, que alguna fuerza desconocida nos ha obligado, inconsciente e involuntariamente a construir por toda nuestra existencia. En ésta escalera⁸, por cada paso que damos, se nos es entregada una llave, llave con

⁶ BERGSON, H. (1896). *Materia y memoria*. Francia

⁷ DELEUZE, G. (1981) *imagen movimiento imagen tiempo*. Curso en Vincennes St. Denis.

⁸ NOTA DEL AUTOR: No sé qué tan precisa sea esta metáfora para los filósofos conocedores y expertos del tema, tal vez sea abucheados por ellos, pero dado que surgió solita en medio de una traba epifánica, y me ayudó a comprender estos textos de Bergson para nada fáciles de comprender (...)

la que podemos reclamar, solo bajando hasta el principio de la estructura, un pequeño escalón de madera que nos servirá para añadirlo a la estructura al subir, de esta manera podremos dar un nuevo paso y así reclamar nuestra próxima llave, para a su vez, continuar con este ciclo continuo y perpetuo.

El pequeño paso que damos al poner el nuevo escalón es el presente: fugaz, efímero, impalpable. Todo lo que debemos bajar es el pasado, por lo tanto es el tiempo.

El tiempo es como la piedra de Sísifo, y aunque avancemos incansables, ya sabemos a dónde nos lleva dicha estructura imaginaria, ¿cierto?

Según Bergson, Estos recuerdos, que funcionan en relación al presente, se actualizan en forma de imágenes constantemente; dado que está involucrado el ahora en una suerte de caos y fortuna que constantemente nos bombardea por todas partes, cada recuerdo cambia y se transforma en imagen dependiendo del presente en el que nos encontramos.

Nuestro cerebro trae recuerdos y los convierte en imágenes para asegurar un sentido de identidad, de decirnos qué somos, que fuimos, tal vez para así, seguir avanzando en la gran escalera, pues el hombre que ha perdido la memoria, cae fuera del tiempo y está condenado a la locura. Pero si cada imagen se actualiza constantemente en el presente, ¿no es entonces una realidad inventada para mantener una estructura de seguridad temporal? ¿No estamos entonces los hombres peligrosamente expuestos, ante su flujo continuo de renovación de recuerdos, a ser engañados por los mismos? ¡A recibir un escalón que no hace parte de nuestra escalera! ¡A estar proclives, al igual que la historia que yo escribía con Posada, de ser contagiados e infectados! ¿No es entonces mi sentido de identidad, de ser y existencia, una historia contada por el tiempo? ¿No soy como el Quijote, cuando se topa y hasta duda de sus hazañas al encontrarse con el libro que alguien más escribió sobre él? ¿No somos los hombres, acaso los personajes de una novela que ya no saben si son personaje o si son creador? ¿No soy acaso una ficción inventada por el tiempo?

Dice Bergson, que cuando el hombre es consciente y aprehende este sentido de desdoblamiento temporal y empieza a ver su vida como si fuera un espectador de sí mismo, es decir actúa y se ve actuar al tiempo; en ese momento, en el que el presente

(...) Sentí no solo el deseo, sino el deber de escribirla; quién quita que de pronto a algún lector también le facilite la comprensión de este vago intento de comprender a Bergson.

⁹ TARKOVSKY, A. (1989).Esculpir en el tiempo. Rusia

¹⁰ De esta manera el escritor Miguel de Unamuno se refería a sus propias creaciones de ficción narrativa, más específicamente a su novela NIEBLA publicada en 1914.

quiere captar un pasado que ya fue, se crea un cristal de tiempo.¹¹

Ese proceso identitario, natural e involuntario, quiere ahora ser tal vez controlado ingenuamente por el hombre, quien ahora bajo sus mismas riendas empieza a fabricar sus propios recuerdos, sus propias imágenes, sus propios escalones.

Quizá el hombre, entonces, queriendo ser el preceptor de su memoria, y de una memoria colectiva, se empecinó en tallar entonces su propia realidad, queriendo alterar el mismo y a su voluntad éste flujo de imágenes, no solamente bajo su misma mirada, sino bajo el reconocimiento de sus coterráneos.

Tal vez los hombres, en nuestra infinita soberbia, y queriendo igualarnos al tiempo creador, quien nos contó y nos cuenta la historia de nuestra existencia, hemos querido ser dueños y fabricantes de universos enteros y contar nuestra propia historia; soñarnos, y tallarlos a nuestra imagen y semejanza, como otro dios nos soñó a nosotros. Tal vez los hombres tengamos miedo a caer de la escalera, de ser engañados, de quedar sin memoria, y entonces, queriendo aferrarnos desesperadamente al tiempo, creamos nuestras propias imágenes, nuestros propios recuerdos, y así nuestra propia identidad. O tal vez los hombres queramos brindarle tributo al dios creador, porque tenemos miedo de ser abandonados, porque hemos visto, como nuestros antepasados vieron, que cuando el tiempo nos abandona, se nos pudre la carne, se descompone en materia fétida, y se la tragan los gusanos.

En lo que a mí respecta, es en este desfase, en este pequeño desfase en el que se altera un recuerdo puro y se crea un recuerdo imagen, por voluntad propia, es en el que nace la ficción.

¿Pero para qué le sirve la ficción al hombre?

¹¹ DELEUZE, G. (1981) imagen movimiento imagen tiempo. Curso en Vincennes St.Denis.

3. MUERTE Y MITO

Los primeros hombres primitivos, se vieron aterrados al ver el rostro de un familiar, pudrirse en el suelo y ser tragado por los animales. Fue allí que nació el ritual de la prohibición.

Lo que separó al hombre del animal, fue la conciencia de la muerte, y la distinción, que quisieron trazar ante esta. Los primeros rituales fúnebres quisieron, además de evitar que los cuerpos fueran tragados por los animales, separar a los muertos de los vivos, esconderlos bajo la tierra, incinerarlos para que se perdiera cualquier rastro de ellos, porque la imagen del cadáver contiene en sí, la angustiante esencia del fatal destino de los hombres.¹²

La muerte era un signo de violencia; El cadáver sigue guardando en sí la violencia que había caído sobre él. Incluso después de muerto, el cuerpo seguía representando una amenaza, pues la idea del contagio era latente; el cadáver putrefacto y en descomposición, se advertía tan agresivo, que se temía que las extrañas fuerzas decadentes que consumían los cuerpos una vez el tiempo los abandonaba, llegaran a poseer a los vivos. Por eso había que huir de ella, alejarla tanto como se pudiera. *Quien entre nosotros podría asegurar que no palidecería ante la imagen de un cadáver lleno de gusanos.*¹³

Esta fatal percepción, inauguró las prohibiciones en las que se fundaron y surgieron las primeras sociedades. La separación de la muerte, era pues, el himno del rechazo a la violencia, que para los hombres arcaicos era siempre la causa de la muerte.

De esta prohibición surgieron los dos factores en los que se compondrían simultáneamente la sociedad humana: lo profano y lo sagrado: dos fuerzas complementarias para la construcción de la mitología, de la religión.

¹² BATAILLE, G. (1957) El Erotismo. Francia.

¹³ BATAILLE, G. (1957) El Erotismo. Francia.

Tanto lo sagrado y lo profano estuvieron mediados por la prohibición; ambas, al igual que la misma muerte, instauraron el objeto del terror, del miedo, y a la vez de fascinación curiosa por lo desconocido; atributos y sentimientos que con constancia los hombres suelen convertir en veneración y adoración.

Fue así que los primeros hombres, aterrados de la muerte, y ante la fuerza de lo desconocido, crearon las primeras manifestaciones representativas: el ritual a los seres queridos, despidiéndonos y encomendado al cadáver que vemos una última vez fresco antes de ser devorado por las profundidades para no presenciar la angustiante metamorfosis, la veneración a la fuerza desconocida que se lo llevaba implorándole clemencia y misericordia, y el mensaje para todos los hombres, pues se había fundado, con el miedo, la prohibición a la violencia, la prohibición a dar muerte, y con ello la justicia, secundada de las advertencias de una fuerza suprema y furiosa cuyo único castigo era la misma a la que se rechazaba.

El miedo a la muerte, y la prohibición fueron entonces los fundadores de los valores en todas las sociedades, cuya forma de prevalecer entre los hombres fue la mitología, representada en lenguaje e imágenes.

ALGUNAS CONCLUSIONES

En todas partes del mundo, en todos los tiempos, y en todas las circunstancias han florecido los mitos del hombre, y han sido la inspiración de todo lo que haya surgido de la mente humana: las religiones, las filosofías, las artes, la ciencia. , y todos sus esfuerzos yacen guiar al hombre por un sendero.

Increíblemente, en todas las civilizaciones dispersas a lo largo del globo, se ha encontrado una constancia, una verdad oculta vestida, e interpretada en un sin fin de maneras, por los ojos y las lenguas de quienes las narran.

Hay pues, algunas verdades que contienen en su interior los hombres y mujeres de diferentes civilizaciones, y que han revestido con tantas y distintas formas simbólicas, que demuestran que somos solo un reflejo, una fracción, un órgano que se desprende de una imagen arquetípica, de un miedo común. Si me preguntan cuál verdad, no sabría a ciencia cierta contestar, porque creo que solo hemos conocido formas camufladas de ella.

Por eso, la empatía es norma en las historias. Aquellos que se deleitan con los las hazañas de los personajes son quienes, como ya lo he reiterado, vieron sus mismas debilidades en ellos. Esto que digo no es nada nuevo. Por allá, desde las viejas civilizaciones, mismas de las que heredamos sus problemas, Aristóteles lo llamaba la Catarsis. La función pues de la ficción como instrumento catártico, y la del mito en diversas tribus y civilizaciones, era la de guiar al hombre, a su pueblo, al alma humano, a través de difíciles umbrales de transformaciones que no solamente significaban el rechazo a la muerte y todos los caminos que condujeran a la violencia, sino cambios sociales y del inconsciente para prepararnos para la vida y para la muerte.

No era función del mito y la ficción, el detener la muerte, las inclemencias climáticas, la llegada del invierno, la sequía, el calor abrasador, la corrupción, la avaricia, la traición, el duelo, sino preparar y guiar a hombres y mujeres y a sus comunidades para resistirlas.

El arte sirve como forma de enfrentarse a la vida y también a la muerte, aferrándose al recuerdo no solo de otros, que nos hagan vivir, y nos hagan sentir que nuestra existencia no fue en vano aún cuando el tiempo nos abandone, sino al recuerdo propio, para reconocer el sentido interior, así pues volver a fijar los pilares de mi reconstrucción. Tal vez quiera representar mi realidad y fijarla con tantas ansias, porque quiero decirme quién soy, quién fui, para no olvidar, para hacer de algo importante el presente en este momento acaba de ser. Quiero ser sincero y mi sinceridad pueda llegarle a alguien más, llegarme a mi mismo cuando esté presente sea tan solo otro recuerdo. Quiero dedicarle una carta al tiempo creando mis propios cristales; seguramente de no quedar satisfecho con los creados, buscaré sin duda más maneras, más formas para hacer que mi existencia tenga el sentido que yo le quiera dar.

He querido brindarle tributo al dios que cuenta mi historia, contándole yo una también. He querido honrar a mis muertos, a la muerte. He creado mis propios mitos para pasar el umbral oscuro y tenebroso del olvido, del absurdo, y del cadáver.

Santiago



“Lo peor hasta el momento”

Esta carrera no es cine

Esta carrera no es cine. Eso me contestaron cuando al ser cuestionado por mi motivo de estar en la carrera de artes visuales pretendiendo comenzar mi camino hacia “maestro”. Respondí precariamente con un listado de intereses vagos y abstractos que pretendían describir algo aún desconocido para mí. Apenas podía atestiguar esta intuición revolucionaria y hasta anárquica que mi joven persona sentía por lo desconocido, o al menos por algo diferente que pudiera experimentar lejos de mi (tediosa según mi criterio) formación escolar; esas cualidades libertarias eran las más valiosas a extraer del cine en ese momento, y pretendía apropiarme a mi vida ese carácter de imaginación indomable que encontraba en las películas, en las más ajenas a mi realidad como las pudiera encontrar, así que gradualmente comprender más respecto a su producción y la sensibilidad cinematográfica que conseguían evocar era lo único que me interesaba conforme el pasar de los semestres en la carrera.

La oportunidad de ver electivas a mi criterio de selección me permitió explorar también a través de clases de literatura, una mirada diferenciada a la de la facultad del hacer creativo y comunicativo, pero era evidente que las posibilidades de experimentación que la carrera de artes visuales daba, eran singulares sólo a esta facultad, por lo que afirmaban mi decisión de haberme enrolado en ella.

Ahora sé que esta carrera significa cosas muy diferentes para las diferentes personas dentro de ella, entonces encuentro la pertinencia de la pregunta particular para cada caso que lo lleve a uno a estar “ahí”, pero aún me intriga la reacción a mi respuesta, pues la experiencia en la carrera me ha demostrado que entre lo precisa y desalentadora, también desconocía un masivo esfuerzo de egresados, profesores y estudiantes por contribuir a la producción cinematográfica nacional, desde la formación artística u otras formaciones incluso explícitamente menos cercanas a la profesión del cineasta, pero usando igual su lenguaje.

La realidad de quienes, como yo, siguieron ese llamado, por éste camino, se me demostraba cada vez más conforme el paso de los semestres, pero desde entonces, cada paso hacia este momento se ha tratado de descubrir “**por qué**” y “**cómo**” seguir, lo acontecido después intentare condensarlo para dar una idea de mi experiencia hasta este trabajo de grado.

Recuerdo las palabras de una compañera reflexionando acerca del transcurso de ya varios semestres, maestros y clases, cuando me decía que ella, al igual que a su parecer muchos otros, habían sido seducidos en un principio de la carrera por el cine como posibilidad de vida, pero conforme se enteraron más de la realidad de

hacer cine, y encontraron lenguajes diferentes que remplazaran ese llamado, cambiaron su medio a uno que se les adecuara mejor. Encuentro esto totalmente comprensible, pues hay particularidades en las exigencias del hacer cinematográfico que no son para todas las personas, la producción cinematográfica usualmente implica un compromiso a la colaboración de gigantescas y expansivas dimensiones por lo mismo requiere tiempos y procesos de índole que alcanza hasta a semejarse a lo empresarial, a la vez tratándose de costos equivalentes (cosas que extensivamente se irían reconfirmando); principalmente considero que esos vendrían a ser los motivos más evidentes de desengaño que trajo la carrera para la mayoría de nosotros, hasta en quienes lo asimilamos y continuamos el aprendizaje en este campo, pero por otro lado imagino están también quienes no desarrollaron o nunca tuvieron el interés de controlar a ese grado absoluto cada detalle de un mundo encuadrado y hermético en dialogo constante con un dispositivo tecnológico, cuya acelerada evolución de diseño lo ha perfeccionado para ser una herramienta con la aparente capacidad de registrar cruda y verídicamente, una mirada sobre lo acontecido en un periodo de tiempo de la realidad. Además de perspectivas de otras personas cuya relación con lo audiovisual los ha desencantado fuera siquiera de la percepción de ello como lenguaje artístico y no limitado meramente percibirá como contenido de ocio o entretenimiento, perspectiva de la que me quisiera declarar ahora en contra, también a través de este texto y del mediometraje.

A lo largo de la carrera me he ido convenciendo de que el producir piezas con pretensión artística y no narcisista, implica el intentar suscitar algo en la sensibilidad o emotividad de otras personas por medio del uso de lenguajes establecidos por la particularidad de cada medio, que en sí mismos están en constante transformación, yuxtaposición, cuestionamiento y evolución para poder crear nuevos significados. Esas se fueron convirtiendo en las exigencias mínimas para contener el sentido de mis obras para no destruirlas antes de nacer, también de “Lo peor hasta el momento”. Estas nociones respecto a los conceptos de lenguaje y arte se pueden percibir en piezas de artistas como Joseph Kosuth en “One and threechairs”, “In search of theMiraculous” por Bas JanAder, “Closed Gallery” de Robert Barry o en obras de Marcel Duchamp como “Prelude to a brokenarm”. Todas estas en las cuales el lenguaje se hace explicito e incluso protagónico, para sobreponer y cargar de significado gestos en piezas cuya sencillez visual busca ser análoga al grado decantado y esencial de sus temas alusivos a preguntas paradigmáticas y la comprensión del ser.

Los lenguajes que emergen del arte tienen una relación muy cercana con la humanidad históricamente, ya que tratan las incesantes cuestiones filosóficas de la estética, desde donde hemos guiado nuestras vidas a través de la sensibilidad respecto a los elementos del mundo, aprendiendo que “amar” y que “odiar”, el por

qué, y los efectos de estas reacciones particulares en nosotros como individuos, sociedad y especie. Bajo esta manera de pensar se comenzaron a forjar las primeras versiones de la historia donde lo primordial era el efecto impactante y desconcertante que se quería producir sobre las expectativas del espectador, valiéndonos de la representación de caracteres decadentes en personas en un mundo decadente.

Admito que por un momento las conclusiones de este proceso que pasaba por la decadencia parecían indicar que la evolución y pluralización del Arte, a través de su visión histórica hasta la época contemporánea, permitía que cualquier cosa pudiera ser llamada Arte, y que la relatividad había conseguido hacer todo indiscernible. Pero esta suposición es irracional y paranoica si se confía en que como espectador, se ha evolucionado a la par del Arte, como propone Kandinsky¹⁷ al exigir un perpetuo ejercicio de contextualización para el estudio de cualquier pieza histórica bajo la denominación de Arte. Yo otorgo legitimidad a lo que efectivamente ha conseguido ser denominado como Arte por la sociedad a través de los años, en la gloriosa variedad de su historia, porque he presenciado cómo con la intención de causar un efecto sensible de epifanía o revelación, que genere conciencia en el espectador, lo ha conseguido para mí, y solo con la ventaja personal de haber tenido varias de esas experiencias, considero inaudito el limitar o no servir a alguien, de la manera que esté a mi alcance, para obtenerla también. Desde momentos muy primigenios he dejado claro que las películas que consiga hacer tengan esa intención.

Cine

El lenguaje del cine siempre ha estado “ahí”, porque a partir de él, formé una comprensión del mundo, y he generado confianza en su capacidad de involucrar la variedad de medios, métodos y conceptos que la carrera me ha presentado y que también han comenzado a jugar un papel en esta investigación de autoconocimiento, ya que por sobre cualquier otro medio que la carrera me haya permitido probar, el cine ha tenido mayor influencia en mi manera de percibir y describir mis intereses, en el apartado siguiente me preguntare sobre los motivos a veces conflictivos de que así sea.

Pienso que Richard Wagner otorgaría al cine la descripción de “Gesamtkunstwerk”¹⁸ u “obra de arte total” que otorgó en su época a la ópera y la tragedia griega al, según

¹⁷ Noción extraída de la frase “Toda obra de arte es hija de su tiempo, y con frecuencia es madre de nuestros sentimientos” Kandinsky. V “De lo espiritual en el arte” (1912). Rusia.

¹⁸ Término acuñado por Richard Wagner del filósofo K.F.E Trahndorff en su libro “Estética o doctrina de la cosmovisión y el arte”.

él, estos dos formatos poder integrar la sensibilidad combinada de diferentes artes¹⁹ y su trabajo tener una atención minuciosa a cada detalle en la construcción de la composición musical en armonía con la luz, las actuaciones y el set, en obras de legendaria ambición como su “ciclo de los anillos”, en la cual invirtió 26 años de su vida para surgir con una experiencia de 17 horas repartida en 4 días para el espectador, y por la que pidió a los auspiciadores del proyecto la construcción de un teatro condicionado para la obra, el teatro de Bayreuth abierto para la premiere del ciclo de los anillos completa, y donde aún hasta el día de hoy se venera haciendo casi todos los años una puesta en escena de “el anillo de los Nibelungos”.

De haber alcanzado a vivir el fenómeno del cine Wagner, quizá hasta se podría arriesgar a suponer que apropiaría el medio, de la manera en que sus piezas lo han sido repetidas veces en la gran pantalla, como la versión adaptada de Fritz Lang en 1923 con el segmento “sigfried” del ciclo de los anillos, donde aspectos introducidos por Wagner en la composición temporal, como el leitmotiv se conservan según el marchar sinfónico de la música, las nuevas posibilidades que traía este dispositivo tecnológico conllevaron una acelerada transformación histórica en los medios de puesta en escena, representación y apreciación de composiciones artísticas como narrativas, pudiendo controlar en un grado supremamente mayor los detalles de la construcción de un universo diegético prácticamente hasta lo verídico, y también el emplazamiento y posteriormente cuanto aspecto se pudiera ajustar de la mirada digitalizada del espectador, todo a través y con la llegada de una tecnología transgresiva; una revolucionaria experiencia inmersiva en la íntima penumbra de los cinemas llegaría a abrir nuevas posibilidades para el público, esto sin ahondar en la revolución misma que significo poder grabar los audio en directo, traer la voz de los personajes impresa en los diálogos y caracterizada por los actores. Este nuevo medio desde momentos muy iniciales ya prometía tener el potencial de generar un nuevo espectador, capaz de comprender todo un nuevo lenguaje, desarrollar un criterio y un gusto inscrito en este lenguaje y expandir su conciencia a través de él. No sé si todo esto lo creería Wagner, pasando por su antisemitismo ya habría suficiente para dudar su visión del mundo, pero por mi parte encontraba interesante esa ambiciosa y casi megalómana visión de obra, que a mi parece resonar tanto con el acumulado de acercamientos que he tenido en producciones de ficción, dado todos los pormenores que conlleva, y el cuidado clínico que se ha de tener con los detalles, como incontables anécdotas respecto al método de directores que llevaban el preciosismo a los extremos que su mente alcance, ya sea respecto a las necesidades de producción como es renombrado el rodaje de “Fitzcarraldo” de Werner Herzog, las exigencias puestas sobre la interpretación de los actores en “The shinning” de

¹⁹ La poesía, la música (la que Wagner después distinguiría como la más importante), el Drama, y la escena o entrono dramático que tenía que ver con representar el drama de la comunidad.
Ref: Lara representación de la obra de arte total, por Ramón Bau. Archivowagner.com

Kubrick o la misma exigencia de la técnica fotográfica que implica hacer reales planos con puntos de vista insólitos o imposibles como es característico en cineastas más contemporáneos como David Fincher o Gaspar Noé, que nos hacen preguntarnos si la frontera del control total fuera imposible de rebasar, lo cual sería lógico, pues como ya he mencionado, la sensibilidad de la cámara está diseñada para develar en el registro, cuanto pueda de cualquier cosa acontecida dentro del cuadro en un periodo de tiempo específico. Las tendencias variables de la consideración de “control total” nos demuestran los aspectos heterogéneos que las épocas y los autores apremian y atienden sobre los otros, nunca se puede tratar de un control absoluto, sino de la selección de los criterios más significativos a controlar; por ejemplo en el proceso de preproducción del medimetro fue lo más dispendioso el proporcionar suficiente estructura para justificar las acciones de los personajes, pero una vez recolectado el material notamos que los temores respecto a la comprensión de la historia eran solventados por la comprensión de los actores del drama, y muchas cosas que parecían indispensables acabaron sin serlo, en nuestra intención de tener “control total” la realidad de las lecturas privadas de ellos nos demostraba que confiar sin temor en la historia significaría ceder un poco de su control en un acto de confianza y de protección a la espontaneidad.

Quizá ese mismo argumento de la necesidad de algo más importante por sobre los otros elementos podría usarse para rebatir la noción del cine como “obra total”.

El libro “Esculpir en el tiempo” del director Andréi Tarkovski ha significado una inmensa contribución al pensamiento cinematográfico y la reflexión de su lenguaje.

Tarkovski postula que el lenguaje del cine no es una síntesis compuesta del acumulado de lenguajes de otras artes. Para el director, el cine tiene un lenguaje y una poética propia, cuya materia fundamental es el tiempo, con el que una película se propone construir un ritmo, desde las tensiones temporales internas de la película, desde cada escena y cada plano, definiendo esta capacidad de fijar en el tiempo estas tensiones rítmicas, de lo evocativo encontrado en la realidad, como la unidad estructural del lenguaje cinematográfico, congruentemente en sus películas es notable que el aspecto más importante para el director es la carga psicológica evolutiva y convulsiva de los personajes, de amalgamas muy sutiles y acciones muy simbólicas, donde la compenetración con los personajes es indispensable para una lectura compasiva y sensible que dicta la experiencia del espectador.

También en contraste a estas ideas Sergei Eisenstein hallaba el aporte revolucionario del medio cinematográfico para la narración, en el montaje, capaz de dialogar a un “tercer sentido de las ideas” con el corte yuxtaponiendo imágenes y generando nuevos sentidos. Para mí eso es lo más bello de los lenguajes, el que

diferentes autores respetables tengan su propia idea del uso indicado, y que por completo darle la razón solo a 1 sería irresponsable e injusto pues las lecciones de los tres contienen un grado de verdad que a la hora de la verdad y en los momentos menos esperados, resulta útil.

La capacidad expresiva del mecanismo cinematográfico cada vez ha dado más motivos de reverencia, sirviendo también a otras artes en extensivos ejemplos donde obras necesitan integrar un aspecto de lenguaje fílmico, pues a la vez acaba siendo el único texto restante después de la obra, en si la posibilidad a exhibir, como en el caso de piezas o performances efímeros,²⁰ pero en realidad el aspecto que más apela en mí del medio, es el propósito de construcción de un simulacro vivo en la ficción, donde la posibilidad de mimesis y reflexión respecto al mundo real pueda alcanzarse, al hacer uso de la imagen, el sonido y el tiempo derritiendo ambos poéticamente. Más aún cuando esta estructura busca despertar emociones y revelaciones del enigmático comportamiento humano, pues tales no se me han presentado con tanta complejidad, y a la vez tanta resonancia a mi propia experiencia como miembro de esta especie, como en el cine, en personajes ficticios, acciones, ideas y eventos imaginarios que después de su final diegético continuaron produciendo transformaciones dramáticas en mí vida.

Dificultades

Por un lado el cine me introdujo, antes que cualquier otra cosa impactante en una mente joven, a reflexiones que hoy en día podría denominar existencialistas, pero entonces simplemente era una etapa de madurez, de dolorosa perspectiva acerca de la minúscula precariedad de la vida, de mi vida; pero por otro lado también eran el único camino de interrogaciones necesarias para conservar una pretensión de sinceridad con mi pensar y mi actuar, y hasta con mi obra. Luego llegarían autores y con ellos pensamientos que expandían desde antiguos libros que yo apenas descubría, una evasiva búsqueda por respuestas, o al menos mejores preguntas. Pero el cine permanecía siendo, no solo para mí, sino para muchas otras visiones contemporáneas como históricas, un medio supremamente adecuado para tratar paradigmas del deseo, la fatalidad, el fracaso, y la ilusión de lo real.

A esta esencial negación de la vida, spleen, vapores ingleses o vocación por el no, me es imposible seguir hasta un factor de origen en esta desesperante búsqueda por perspectiva, pero gradualmente se ha vuelto mi única compañía y mi demonio a exorcizar en las ficciones que escribo y contemplo como un bálsamo que me refresca de la realidad.

²⁰ Como por ejemplo los performances del movimiento Fluxus en los 60s y 70s, o más cercano a casa en la obra "Re-trato" (2003) de Oscar Muñoz, donde simultáneamente el dibujo se traza y se borra, haciendo del gesto esta desaparición.

Las pulsiones que siempre nos llevan a la soledad fue algo que trabajamos por traspolar desde nosotros a los personajes desde un principio, pero que no emergió hasta días previos al rodaje de manera explícita, mediante una línea, a manera de confesión y reto que Mario entrega a Juan mientras toman. La concepción de esta línea fue casi igual que en el drama, reflexionando entre tragos respecto a lo que con el medimetraje y después de él devendría. Cuando los términos son tan preciosamente terribles el sarcasmo surge a dar un espacio de maniobrabilidad para burlarnos de nuestro propio patetismo, sin desfallecer en él, es el momento en que podemos hacer preguntas a la audiencia bajo una sola trinidad escritor, actor y personaje, esta experiencia ha sido rara para mí, pero mi guionista favorito lo consigue,²¹ Shakespeare con el monologo del acto 5 de la escena 5 de Macbeth también.

Lo que queda del alma de Macbeth se desmorona al perseguir su hilo de pensamiento frente a la mayor desgracia imaginable, la perdida de lo mas querido. Hasta llegar a una desoladora pero depurada conclusión respecto a la vida.

*La vida es una sombra que camina, un pobre actor que en escena se arrebat y contonea por su hora, y luego no se le oye más, una historia contada por un idiota, llena de ruido y furia, que significa nada.*²²

Este gesto de vulnerabilidad exigida a la apreciación existencial propia del actor por parte del texto, e incluyendo en él igualmente la alusión angustiada de que el autor no escapa del rabioso sinsentido, me convence del poder que tiene la ficción para expresar profundos cuestionamientos de la humanidad, trascendiendo el ciclo de muchas vidas, muchas interpretaciones, construyendo una identidad que no reconoce los límites geográficos, raciales o lingüísticos, pues la verdad que revela es esencialmente desoladora y pertinente para todo ser vivo capaz de comprenderla.

Este aspecto de derrota y desesperanza quisimos inculcarlo en la escena de la confesión de Juan a su madre, donde pasa de la burla viperina a desplegar sus arrepentimientos e incomodidad, viéndose reducido a un sollozo infantil exigiendo alguna respuesta de este silencioso ente monolítico del pasado que traiciono. Respecto a las emociones que queríamos suscitar con la actuación, nos mantuvimos relativamente fieles a la interpretación de Jack Nicholson en “Five easy pices”, cuyo momento de anagnórisis y clímax confluye en una charla con su padre enfermo y

²¹ Ref “synecdoche, New York” Narración final y escena monologo funeral Sammy.
Charlie Kaufman (2008)

²² Shakespeare. W (1606) Macbeth.Inglaterra.

mudo, en un solitario prado mientras atardece, el paradigma del personaje como desesperado y fracasado también era congruente con nuestro personaje, y la apropiación del actor con el texto nos permitió darle capas de profundidad a Juan que solo serían descubiertas hasta este punto de la ficción, antes de que se resuelvan violentamente los conflictos y los engaños.

Ahora la búsqueda de concreción.

Lo que incluso yo he llamado en este texto “real” no es real, no solo porque sea imposible alguna unanimidad absoluta del concepto sino porque estamos encerrados en los límites particulares de nuestra percepción. Solo a través de narración es podemos verdaderamente comprender el mundo así sea proyectándonos sobre él, construyendo historias que nuestra conciencia almacena en una parte instintiva de nuestro ser hasta hacerse arquetipos simbólicos, es este el caso de lo que se podría llamar “la historia que cuentan los colores” y su relación psicológica primordial con la pintura, más aún si se llega a hablar de un gesto temporal que denota una huella emotiva como es el caso de un trazo, una película o la vida; Porque también el universo sensible puede ser reducido atómicamente a lo que nuestro entendimiento identifica, así sea por medio de la suposición, con un inicio, un “nudo” y un fin, mediado claramente por la lectura y asimilación característica de cada persona al contemplar y llenar los vacíos restantes para una narración.

La historia universal misma, que guía nuestro sentido de temporalidad absoluta de la especie es un vasto catálogo de historias más pequeñas, porque solo hermenéutica e inmanente en el compendio de lo narrativo se puede extrapolar un significado a la variedad de fenómenos empíricos de una vida. Que a su vez es decantada por el tiempo hasta su expresión más esencial como historia misma. Por eso creo que es en el simulacro “real” de la ficción que el estudio más completo de la ética tanto en un sentido analítico como de experimentación se realiza. El efecto sobre el carácter que este pensamiento puede tener es algo que quisimos tocar a través de Mario, cuyo enigmático propósito es hacer una película. La mención cada vez se hizo más pequeña, pero permanece la ilusión consciente del personaje, que exigía ser experimentada en escena al ser la misma nuestra, y que nos había durado durante buena parte del transcurso y desarrollo del proyecto.

Ya a estas alturas me imagino el lector se va haciendo una idea de las intenciones que enmarcan la realización de esta película para mí, pero quisiera agregar una última apreciación de cierre y transición hacia los aspectos de la producción. Esta es respecto a un capacidad de la narración que por sobre todo me hizo tomar la determinación necesaria para embarcarme en el proyecto.

La tragedia griega es sin duda el formato en donde las bases narrativas de occidente más se consolidaron, no solo a causa de las magistrales obras que en su época emergieron como las tragedias de Sófocles o Esquilo, sino también porque la reflexión respecto a la naturaleza del arte narrativo fue condensada en un texto a manos de una de las mentes más significativas y primordiales de la historia de la filosofía.

“El arte poética”²³ de Aristóteles desglosa el origen, los géneros, partes y tiempos de la poética desde su esencia como imitación, además de describir los efectos deseados de la misma en el espectador, y la utilidad de estos efectos para la sociedad antigua. La puesta en escena de la tragedia como imitación poética de las acciones de los hombres, en particular parece estar cargada de significado para procesos pedagógicos en los griegos, no solo al proporcionar la comprensión de una cosmología jerarquizada y estructurada, haciéndolos partícipes y responsables del drama alrededor de su fortuna, mediada por los dioses, sino también evocando la experiencia de catarsis²⁴ a través de la compasión y el temor, por medio de la cual “los sentidos se aliviaban después de una gran tensión y se ennoblecían los sentimientos del hombre”²⁵.

Considero que la catarsis en su multiplicidad de acepciones y análisis de concreción parcial, ha permanecido siendo un aspecto primordial de la relación que llevamos entre nuestro mundo emotivo interior, y nuestro caótico como impredecible mundo empírico. Haciendo del hermetismo de la tragedia la capacidad idónea para describir la condición humana, teniendo un importante componente de platonismo, en épocas posteriores de romanticismo, y luego de Freudismo. La evolución de la catarsis en este lenguaje representativo y variados discursos a través de la historia, ha especificado su estudio en nuevas áreas de investigación, como en buena medida es la psicología, y permea aspectos de la comunicación, como del propósito del arte.

El medio para nuestra historia

Como he venido presentando, mi acercamiento al cine había correspondido al permitirme hacer preguntas cada vez más grandes en mi vida, y otorgarle a la misma, una ilusión consciente a perseguir, pero frente al inminente final de ésta etapa universitaria, y anteponer un poco de la vida profesional que se avecinaba, opté por adquirir el gesto mismo, de una profunda crítica a los criterios de la publicación bajo los que se me venía formando, y justo en el momento en el que se

²³ Aristóteles.(335 a.C) Arte Poética. Grecia.

²⁴ Para conseguir un despliegue de las acepciones de Catarsis en varios textos: Sánchez Palencia. A. (1996) “Catarsis” en la época de Aristóteles.

²⁵ Extracto de artículo de revista médica: HelgeSolbakk. J. (2006) Catarsis y terapia moral II: Un relato Aristotélico. Noruega.

hacían más pertinentes, atravesando los seminarios.

Fueron épocas de mucha duda y silencioso desasosiego, solo a la deriva y por instantes improvisaba un caudal discursivo que diera una idea de mis intereses a la gente a mi alrededor, pero siempre terminaba intentando balancear demasías preguntas sobre una sola respuesta y cuanto mucho mi éxito era atrapar el interés momentáneo de alguien. Una noche Iván me preguntó si hacíamos una película. A Iván no lo conocía mucho, nunca había estado en un rodaje o trabajo similar con él, solo habíamos compartido un par de clases y esa debía de haber sido de las primeras veces que el propósito del encuentro entre los grupos de amigos era parchar; sonaba convencido y parecía, igual que yo, urgido por usar el medio del cine para instigar y transgredir la sensibilidad del público, la conjunción de nuestros idealismos fuera de las convenciones y tradicionalismos me parecía interesante, entonces sin mucho reparo le dije que sí, era una oportunidad de más preguntas, quizá diferentes; sería en los meses posteriores, durante el desarrollo de la historia que iría comprendiendo las implicaciones de un trabajo conjunto de esta magnitud y el profundo significado catárquico que Iván también compartía con el proyecto.

La tragedia era prevalente al juntos analizar el terreno desde donde esperábamos cimentar la ficción, el enfrentamiento afanoso con la desgracia como sentíamos natural y verosímil que se diera como lo habíamos sentido en nuestras vidas. Quizá por esa recomendación de escribir de lo que uno sabe, pero también por querer preguntarnos por las circunstancias y direcciones de nuestras vidas, acordamos que fueran dos personajes, un poco mayores que nosotros, atravesando una clásica tragedia familiar, que la culpa, el arrepentimiento y finalmente la violencia los influenciara, todo acabando mal. Desde ahí comenzamos a investigar referentes y a bocetar posibilidades de premisas, pero fue durante la investigación misma que significo compartir experiencias de vida, que se hizo evidente la cantidad de dolor que Iván quería imprimir en el resultado final del proyecto. Yo no soy extraño a la desgracia que es la enfermedad cuando toca a quienes uno ama, las historias como profesionales médicos de mis padres fomentaron una predisposición a la protección y el terror, y he perdido seres muy queridos y cercanos a manos del cáncer, pero la visceralidad de las anécdotas que me compartía este absoluto universo extraño que a la vez resonaban con las mías propias de pérdida, miedo, ira y desesperanza, fueron suficientes para convencernos a representar la visión de alguien que tiene que cuidar a un enfermo, que parece provenir y dirigirse al fracaso. Para tener una visión vivida de las circunstancias imaginadas más temidas a hipotéticamente confrontar.

El enfermizo deseo de escapar de los personajes fue una cualidad en común que también adaptamos del carácter de Iván y mío, lo que nos permitió irlos desarrollando causalmente durante la totalidad de la historia, entreteniéndolos delirios

de posibilidades de vida alternas a las que pudiéramos estar viviendo nosotros, de llegar a presentarse la desgracia tan pesimista como a los personajes, nuestras primeras sinopsis conservaban una estructura muy tradicional y circular, con la que nos comprometimos en muchos aspectos hasta el rodaje, pero por el otro lado, durante el largo tiempo de desarrollo, otras inquietudes iban despertando y guiándonos respecto a posibles tratamientos, respecto a los caracteres y diálogos de los personajes, respecto a lo emotivo y lo visual, cosas que precisare más adelante.

Acabamos teniendo una inmensidad de versiones de guion, la final extensa y con bastantes locaciones, todo parecía indicar que el proyecto sería considerablemente más grande de lo que habíamos pensando, comenzó la recolección de fondos y acompañada de ella nuestra primera prórroga.

El proceso de escritura nunca se detuvo mientras se avanzaban aspectos de la producción y financiación, pero ahora era una suerte de buscar la concreción narrativa entre todos los aspectos de ese universo ficticio que habíamos incluido, un sentimiento emergente era que alejándonos del melodrama habíamos escrito una buena cantidad de humor inducido por los referentes que más conseguían apelar en nosotros por esa época, “Manchester by the sea” de Kenneth Lonergan nos inspiró en muchas instancias a buscar un tono apropiado para la historia, en su película la desgracia se trataba con honestidad y como un aspecto más de la vida, cuya importancia relativa, o entra en cuestión alrededor de situaciones absurdas y humorísticas, o entra en cuestión en situaciones que nos revelan desde el pasado el verdadero sufrimiento interior que esconden secretamente los personajes. Lo principal que extrajimos de ese tratamiento y queríamos imitar fue el cuidar la intención de los diálogos, así fuera para caracterizar a los personajes, pues el riesgo de dar la idea de ridiculización era latente tratando temas tan serios, un ejemplo muy claro de esto eran unos diálogos que la tía Gloria decía respecto a la inmigración Venezolana actual, que tuvieron que ser modificados hasta tan solo servir para traer a la contemporaneidad la historia y personificar brevemente la actitud odiosa de la tía.

Acercándose la fecha caímos en cuenta de que la metodología que exigiría este proyecto estaba fuera de lo que cualquiera de los dos hubiéramos experimentado antes, las necesidades de un considerable tamaño de crew y múltiples castings continuaba retrasándonos, lo que nos llevó a tomar nuestra segunda prórroga, pero conseguimos grabar un “teaser” para recolectar fondos a través de un crowd funding,²⁶ relativamente exitoso a nivel financiero pero supremamente importante para consolidar el grupo de personas que colaboraría con el proyecto y la ideación de cómo resultaría el ambicioso experimento.

²⁶ www.vaki.co (Cortometraje “Lo peor hasta el momento”)

La preparación previa al rodaje nos dio seguridad, conseguimos establecer contacto con dos estudiantes de la carrera de cine de la nacional, que nos ayudarían con los aspectos de dirección de arte y producción de campo. Me es necesario precisar que no solo ellos, también un puñado de colaboradores más en el rodaje fueron para mí maestros en estos procesos y quedo agradecido con sus lecciones, esperando haya podido devolver algo a través de esta experiencia.

La producción

Otra apreciación que quizá dejé solo implícita en cuanto escribí respecto a la carrera, es que una obra evoluciona y aún finalizada una obra queda abierta a generar sentidos con su espectador, pero también con cada quien que la contempla por trabajar en ella. Esta pieza sin duda evoluciono más allá de lo que los dos esperábamos, y sin duda uno de los pasos más significativos en ese proceso fue en el encontrar y ensayar a los actores que darían vida a nuestros personajes. No fue tarea fácil, primero pensábamos trabajar con el hermano menor de Iván que es actor y dio un casting congruente al que el personaje hubiera estado inspirado en él, hubiera significado casi que bajo los preceptos de performance una representación necesariamente catarquica, sin embargo esa posibilidad con la dilatación de los tiempos se volvió imposible, parecía que no encontraríamos un remplazo que diera la talla después de 4 castings diferentes en los que no conseguíamos salir convencidos de nadie, después Carlos Silva se presentó a un casting, el tipo parecía un actor competente, pero lo que no nos convencía mucho era su registro, dada la energía amigable que proyectaba fuera de personaje, lo que nos convenció trabajar con él fue la posibilidad de despertar un interés personal con el proyecto al charlar respecto a las relaciones con nuestros padres, la de él al parecer con algunos asuntos pendientes por lo que contamos con que se desarrollara un apego con la intención primordial de la historia, el permitir ser afectados por desarrollar cuestionamientos y desintegramientos familiares en escena; él nos presentó a Santiago, quien asistió a un casting y de una manera que yo aún encuentro misteriosa, consiguió evocar aquello que había visto en el casting del hermano de Iván, una soledad que en mis términos no creo sea posible sencillamente de fingir; también de otro casting había llegado María Helena, una señora que ya había tenido experiencia personificando a una paciente terminal y parecía a muy profesional, con ella teníamos tan solo la preocupación de que sin contar con diálogos consiguiera comunicar toda una gama de sentimientos dolorosos sin usar palabra alguna, como lo exigía el guion. Los ensayos con ellos tres estuvieron llenos de sorpresas positivas, la lectura de los actores había revitalizado cosas que el tiempo había comenzado a hacernos olvidar como esenciales.

Por un lado la relación de amistad entre los actores nos era muy conveniente, pues ambos ya habían conocido el proceso del otro compartiendo ensambles y clases, María Helena conseguía conectar una emotividad que afectaba a los otros actores en cada escena ensayada, desde la primera vez que ensayaron, su energía y calidez permitio rápidamente construir una confianza entre ellos, particularmente con Mario nos era vital para poder mantener el realismo de un amor filial tan profundo. En los ensayos quizá lo que más se ajusto fue el precisar palabras que pretendíamos sacar de nuestro hablar coloquial, cuando la búsqueda de esa naturalidad evidentemente obedecía a apropiar la manera de hablar de los actores, dado que desde esos primeros ensayos se dejó muy claro el motivo estructural y formal de las líneas para ellos.

A la par el naturalismo se volvió lo más esencial a evocar desde la fotografía y el arte, por un lado los movimientos de la cámara querían semejar una mirada que atendía el drama con la inmersión del voyerismo, optando por el constante temblor de cámara al hombro alusiva a una respiración imaginaria junto a los personajes, al igual que una conciencia atendiendo paso a paso los puntos de interés, se optó porque la mayoría de las tomas tuvieran este condicionamiento. En cuanto el arte, el mobiliario y decoración tradicional de una familia con dificultades económicas significo particularidades respecto a los objetos de ambientación y en particular los que se usaban para empujar el drama o caracterizar a los personajes, como las llaves o el peine de Marta o los cigarrillos, elementos donde nos permitimos inscribir cierto humor insinuando la parodia con la realidad. La calidad de las ropas, las texturas de la casa y la paleta de color fueron utilizadas para construir un escenario sórdido de quietud, desgaste y abandono.

El reto del rodaje verdaderamente no tuvo comparación con ninguna experiencia colaborativa que lo precediera en mi vida, nuestra exagerada ambición comenzaba a cobrarnos, pero las múltiples dificultades que surgían eran resueltas por el razonamiento conjunto de un pequeño ejército de algo más de 20 personas con las que reitero no hubiera podido acabar más agradecido, pues creo que esta proeza puso a prueba el profesionalismo de todos, y conociendo un poco la calidad de crew con la que contamos, apuesto ellos también están agradecidos por el reto.

Siendo completamente sincero he de decir que aún ahora tenemos planos faltantes por grabar, cosa que atribuyo a nuestros errores de organización dada la imparable tenacidad del grupo que casi no dejamos descansar. Los rodajes siempre dan para situaciones límite de mucha tensión, pero nada se equipara a la recompensa que significa verse motivado por las personas al rededor que se han comprometido a esta temeraria visión. admiro la dedicación de todos ellos, y ellos me inspiran a permanecer en este medio, pase lo que pase.

Pues así tenía que ser, una proeza, si el punto era averiguar qué tan al extremo podíamos llevar nuestra visión creativa, si estábamos probándonos una última vez como estudiantes, y si efectivamente esto había sido “Lo peor hasta el momento” como se habían permanecido sintiendo de adversas las circunstancias, porque así es que me fui dando cuenta de que esto era mi película, este sacrificio, este esfuerzo, estos kilos de más que he ganado y el pelo perdido, esta sensación de que hay algo que se ha vuelto imposible de recuperar; de que ese sentimiento tenía que contener algo absoluto y en conjunto. Tanto de mi vida ha drenado como de la vida de alguien más, esas dualidades místicas que ésta carrera me permitió encontrar, un universo “otro”, con compromisos, visiones y expectativas a equiparse y con las que desarrollar una manera de confianza. Parece definitivo que de cierta manera, embarcarnos en éste proyecto fue empezar un proceso de aprendizaje desde cero, teniendo que negociar, interpretar y tolerar constantemente, pero empezando desde una visión del mundo como un lugar capaz, en un grado en el que solo el arte podría haberme permitido reconocer de tal manera. No creo que el sufrimiento sea necesario para el acto de creación, ni en su talla patética ni en su talla magnífica. Pero creo que es usual juega un papel, porque en nuestro imaginario el sufrimiento ocupa el lugar que una vez ocupó el diablo, la fuerza temible, la absoluta distopia de la virtud, lo corporeo irracional, la condena última de nuestros proyectos como personas al llegar la enfermedad o la desgracia. En esta vertiente dramática quizamos generar nuestra propuesta, porque invocar y dejar pasar el sufrimiento por la gran pantalla o por un cuadro o por las líneas de un poema puede que nos genere preocupación por la duración de nuestra contemplación, pero después de él, retomar nuestras vidas se sentirá como algo bajo control, como algo que hemos ganado, y la ausencia del aquel sufrimiento refrescará el agitado ambiente interno que atrofia la percepción y no se atreve a pronunciar la palabra sufrimiento, sino que intenta llenarse de placeres vacíos.

Respecto a los efectos que quisiera que el mediometrage tenga en la gente, despertar cualquier inquietud me basta, y creo que por la conexión intertextual con el trabajo de artistas que admiró²⁷ bastará para eso, pero para esbozar lo que sería mi caso ideal respecto al qué dejarle al espectador, sería que se reiterara la prevalencia de la tragedia como medio para reflexionar nuestra frágil condición, aún habiéndonos traído la soberbia humana hasta donde nos ha traído, aún habiéndonos despojando de los mitos como regentes de nuestras vidas, pues concluyo que la tragedia tiene capacidades más allá de advertir y educar o promover la resignación y burlarse mórbidamente de quienes la enfrentan, también posee la capacidad de enseñar como continuar a pesar de la resignación o el miedo, frente a la ausencia de un mito.²⁸

²⁷ Entre ellos aparte de cómo referentes, como apropiaciones en la diégesis: “Niebla” de Miguel de Unamuno y “nosotros los pobres” de Ismael Rodríguez.

²⁸ Bataille.G. (edición Verso 1994) “The absence of myth”.Inglaterra.

Respecto al vertiginoso final que se aproxima para este proceso, me es difícil señalar singularmente como ubicarlo respecto a la continuidad de un proceso académico, pero respecto a mi búsqueda introspectiva que finalmente ha sido mi única guía en cada paso, creo que he conseguido pormenorizar en algunos de los efectos que tuvo la carrera en mí, y en como los hizo posibles.



LIBRO DE PRODUCCIÓN

TRATAMIENTO AUDIOVISUAL

SINOPSIS

Desempleado y sin un peso, Juan Espejo regresa a Bogotá para visitar a su madre enferma. Allí se encapricha con una vieja camioneta de su fallecido padre que querrá vender a escondidas, pero que ocasionará un accidente a su madre, una golpiza a su hermano menor, y hará que su visita tome un giro inesperado.

DIRECCIÓN

Aunque es un drama con situaciones complicadas y depresivas para los personajes, y de una apuesta dramática aparentemente alta, el tratamiento en esta película quiere apropiarse en algunos momentos de ese humor ridículo y absurdo inserto y camuflado en cada decisión o noticia importante de la vida real.

Por ejemplo, cuando les dan la noticia grave en el hospital, o cuando Juan se comunica con Mónica por teléfono, surge un pequeño ruido que le quita la pureza de lo que esperábamos fuera serio y profundo; nuestros personajes empiezan a discutir entre ellos por cosas banales, la disfuncionalidad de sus relaciones sale a flote y es allí en esos instantes donde queremos penetrar, y así revelar el mundo ordinario de ellos chocando constantemente.

Una tragedia puede tornarse absurda e incluso cómica si tomamos una distancia apropiada para observarla. No vamos a querer poner una película que todo el tiempo nos tenga tensionados y nos haga sentir la grandilocuencia o profundidad del dolor que cargan estos personajes, ni tampoco queremos, por otro lado, que se

tomen cada una de las situaciones por ridículas y cómicas; más bien buscaremos hacer emerger un sentimiento de lo ridículo y absurdo en algunos instantes, pero conviviendo equilibradamente con situaciones y escenas en la que los personajes se abren, son sinceros y serios y se les toma por lo tanto como tal, pues finalmente el género de la película será un Drama.

Este drama está protagonizado en su mayoría por una serie de enfrentamientos entre personajes. Estos enfrentamientos son discusiones por desacuerdos que parecen ser banales, pero que en verdad son tótems que contienen el estado de ánimo de las relaciones. Es como cuando una pareja pelea porque alguno dejó el cepillo de dientes fuera de lugar, o la madre que le pelea a su hijo porque encontró unos zapatos afuera. En sí, son circunstancias que por sí solas no guardan un valor transversal, pero que son catalizadores y representantes de un malestar acumulado que ha estado creciendo con el tiempo. En estas situaciones que develan un pasado de la relación es donde queremos ubicar nuestros personajes en el enfrentamiento.

Pese a que nuestros personajes son coléricos y agresivos la intención dramática buscará ser neutral y naturalista en el sentido de crear e interpretar escenas que nos parezcan perfectamente de la vida común. Por ejemplo las conversaciones en la vida normal están interrumpidas todo el tiempo por la otra parte, están pisadas, las personas a veces no se aguantan todo lo que tienen por decir y lo sueltan sin importar que la otra persona haya terminado de decir. Juguemos entonces con esto desde la actuación.

Para la creación de los personajes será un trabajo retroalimentado entre el guion, el director, y se le dará libertad a los actores de generar propuestas de caracterización para sus personajes. Esto porque por un lado el trabajo de la historia está fuertemente influido por mi relación real con mi familia, y en este caso uno de los protagonistas era mi hermano, así que pensamos que él, y todos los actores, desde su emotividad y ámbito familiar, tienen muchas propuestas que queremos recibir para la construcción de personaje. Sería necio el reducir y cerrarme al mundo de posibilidades y propuestas con que el actor pueda surgir, además que cuando un actor puede tomar decisiones creativas sobre su personaje, se sentirá más involucrado, de alguna manera más apasionado y hará de dicha construcción algo más orgánico.

Personajes y tema

Este es un drama contemporáneo sobre personas que viéndose atrapadas en situaciones que no escogieron, ven en escapar, en huir y abandonar, su única salida. Es por sobre todo un drama familiar, una historia que quiere retratar lo difícil que

es la convivencia para algunas personas en su propia casa, y que es tal la hostilidad que han forjado en sus hogares, y el sentimiento de no pertenecer allí mismo donde se supone es el suyo, que han creado un caparazón, han brotado unas espinas en su piel como en algunos animales para defenderse de sus depredadores.

En esta película los personajes provienen del dolor, del malestar, de la incomodidad de un mundo que no se acopla a ellos, y ellos no se acoplan en el.

Nuestro protagonista carga con una culpa, una culpa que proviene de ahí mismo, de su casa, quizá de su niñez así que es allí mismo donde emprenderá un viaje. Es a su antiguo hogar, causante de sus heridas que carga hoy en día, el lugar donde viajará nuestro personaje.

Su herida es una culpa no solo de haberse marchado un día sin decir adiós, sino de la incapacidad de vivir una vida que lo satisfaga, de no poder satisfacer a las personas con quienes se han visto atrapadas con él, de no poder amarlas, de hacerlas sentir quizá lo mismo que él tanto odia de su pasado. Allí aparece el fracaso, como síntoma de algo más abstracto, o más aún, el miedo de fracasar. Este es una herida con la que cargan nuestros hermanos.

LO PEOR HASTA EL MOMENTO es un drama familiar en el cual los protagonistas, un par de hermanos, se reencuentran a raíz de la grave enfermedad de su madre. Juan y Mario tienen diferentes conflictos interiores que se acentúan al tener que lidiar con la situación. Sentimientos como no saber qué hacer en la vida, la frustración y el miedo determinan la atmósfera de este drama. La nostalgia invade la casa de la madre al ser el escenario principal del conflicto de los personajes, una nostalgia que aflora cuando Juan regresa y Mario la abandona, cambiando los papeles entre sí.

FOTOGRAFÍA

Óptica y encuadre

Desde la fotografía se querrá hacer uso de una estética expresiva desde el encuadre y la iluminación. Buscaremos metáforas visuales y un posicionamiento de los personajes en cuadro que refuerce el objetivo de la escena. Por ejemplo se jugará con el blocking o ubicación de personajes y objetos en cuadro para hacer sentir la distancia y naturaleza de las relaciones entre estos y los sentimientos de soledad o encierro. Es decir que cuando los personajes guardan recelo y no han llegado a una aproximación afable, aparecerán con gran cantidad de espacio entre ellos, algún objeto reticular del escenario dividiendo la pantalla y poniéndolo en lados opuestos, o incluso no aparecerán en un mismo cuadro a la vez. De la misma manera cuando su relación mejora, aparecerán en un mismo cuadro y con una distancia cercana

entre sus cuerpos. Con este mismo tratamiento queremos reforzar el sentimiento de Juan de desdén por su hijo y novia. Por ejemplo en la escena inicial se tiene pensado que la aparición en cuadro del bebé sea muy poca y muy fugaz, quitándole así importancia desde una mirada subjetiva de Juan.

Para esto también el uso de ópticas y lentes será esencial. Por ejemplo para el sentimiento de encierro y agobio de Juan se tiene pensado usar una óptica ancha y abierta pero con el posicionamiento de la cámara muy cerca al actor. Así, estando tan cerca al personaje, de su rostro y respiración, resaltaremos los aspectos psicológicos que juegan en su caracterización poniendo al espectador muy cerca de lo que sucede haciéndolos cercanos a su intimidad. Sin embargo el uso de un lente de 18 o 24 mm, con esta aproximación al actor, no nos hará perder de vista el espacio.



Esto también lo combinaremos, con encuadres fotográficos en los que se enmarca el actor con éste por medio de retículas y líneas paralelas o diagonales que brinden los elementos en set y las locaciones para dividir espacios y hacer composiciones visuales con éstas. Esto porque los espacios juegan una importancia fundamental en el drama y en la caracterización, como brindar sensaciones de encierro o tedio en la casa de Marta, por ejemplo, al enmarcar a los personajes en ella, queremos dar la sensación que éstos son como semovientes, de la misma.



Tōkyō monogatari (Cuentos de Tokyo) -Yasujiro Osu. 1955. Japón

Por otro lado, los momentos fuera del pequeño apartamento de Juan, liberaremos al personaje haciendo sentir un universo más grande y expandido que en el encierro de su apartamento. Ópticas abiertas pero con un emplazamiento de cámara que guarda más distancia con el actor y por lo tanto da más aire a su alrededor hará sentir el contraste entre el afuera y el adentro.

En cuanto a emplazamiento se tiene pensado la cámara a un nivel inferior del rostro de los personajes. Se usará trípode en algunas escenas, pero por lo general será cámara en hombro y a mano.



SE7EN. David Fincher. (1995) Estados Unidos.

Iluminación

La iluminación jugará un papel dramático también. Por medio de la luz dividiremos los espacios y sus sensaciones. Se tiene pensado una luz que haga contraste y sombra fuerte, sin llegar a ennegrecer información visual, de esta manera los contrastes reforzarán intenciones dramáticas en momentos específicos. Por ejemplo los momentos en los que Mario descubre que Juan ha estado engañado, la sombra opacará los elementos que Mario ignoraba y aparecerá él iluminado descubriendo la verdad, o por ejemplo el bebé las pocas veces que aparecer, será entre las sombras.



There will be blood. Paul Thomas Anderson. 2007. Estados Unidos.

Sin embargo, a pesar de la carga dramática que jugará la iluminación, ésta no será en todo el ancho de la película ni en todos los planos, no se tiene pensado que sea de luces fuertes y alto contraste todo el tiempo (como el cine noir) sino que se buscará desde su textura algo medianamente documentalista y naturalista, y que no se sienta prefabricado en cada instante.



Manchester by the sea. Keneth Loregan. 2016. Estados Unidos.



Amores Perros. Alejandro González Iñárritu. 2000. México.

En aspectos más formales, se buscará una fotografía ruidosa, suficiente para ver el grano en ella. Esto porque la película ruidosa genera una sensación atávica y nostálgica, misma sensación que queremos transmitir en Juan redescubriendo su vieja casa de su infancia.

Movimiento

El movimiento se usará dependiendo el ritmo de cada escena pero generalmente será un movimiento muy dinámico que responde a los movimientos de los personajes. Por esta razón la mayoría del corto será en cámara al hombro, para poder hacer así seguimiento rápido de las acciones de los personajes e interacción con los objetos. Hay varias escenas donde la cámara seguirá y perseguirá al personaje de un punto a otro. Por ejemplo la escena donde Juan se despide de Mónica o la discusión de Mario con su tía serán en plano secuencia siguiendo a los personajes por todo el lugar. De esta manera la cámara presenciara la situación como un espectador invisible involucrándonos en la intimidad de estas familias.

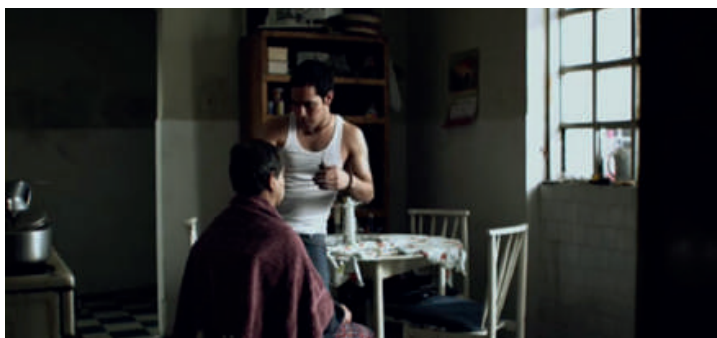
En primera instancia, el nivel de movimiento de Juan en su pequeño apartamento de Pereira será mucho más inestable, reforzando una intención de estrés, rutina, inconformismo, y así mismo al llegar Bogotá será un poco más estable, queriendo hacer un contraste con la quietud que se ha aprendido a vivir con la enfermedad y en una casa antigua que parece no avanzar en el tiempo.

En discusiones y momentos de tensión como peleas, la cámara hará movimientos más rápidos como paneos y acercamientos donde se jugará con la búsqueda intencional de foco.

DIRECCIÓN DE ARTE

La dirección de Arte se maneja naturalista, desaturada y anacrónica. Con muchas texturas y objetos que demuestren el abandono y el paso del tiempo, de esta manera, los escenarios podrán ser tangibles al espectador y reflejar tanto características físicas de los espacios como paso del tiempo, y a su vez el mundo interno de los personajes y sus relaciones entre sí.

El corto sucede en una sociedad de clase social baja en Bogotá, por lo que se querrá hacer uso de espacios y lugares que denoten esa particularidad tanto en elementos, vestuarios, así como las locaciones externas como internas.



Esto es un revolver. Pablo Gonzáles. 2010. Colombia.

El color en general se mantendrá en tonos desaturados manejando armonías y contrastes con sutiles acentos de color en elementos importantes como el peine y las llaves de la camioneta.



Amores Perros. Alejandro González Iñárritu. 2000. México.

Se buscará resaltar los contrastes entre los dos hermanos que progresivamente se difuminan y terminan invirtiéndose, en relación con la casa de la Madre a la que vuelve Juan y abandona Mario. Se hará uso de colores miméticos para representar la adhesión al espacio y colores que contrasten, especialmente fríos, para separar al personaje del lugar. La madre se mantendrá en armonía de color con la casa pues es un elemento propio de la misma y es un personaje neutro como la tía Gloria.

Las atmósferas irán concordancia con las situaciones dramáticas que se viven en cada espacio. Por ejemplo: La casa tendrá una atmósfera nostálgica y polvorienta que resalta el abandono en el que se encuentra. La casa de Juan Manejara una atmósfera cálida y desordenada que acentúe ese intento de hogar que pretende formar con Mónica y su bebé donde tampoco se siente cómodo.



Biutiful. Alejandro González Iñárritu. 2010. España.

Ambientación y utilería

En cuanto a la ambientación y la utilería, será naturalista y acorde a la necesidades de cada espacio. En la casa de la madre se mezclarán mobiliarios y elementos de diferentes épocas (anacronismos) que denotan las características de una casa de familia y su situación socioeconómica: los sillones antiguos, con una mesa de café más moderna, un teléfono inalámbrico, portarretratos clásicos, etc. En el apartamento de Juan sucederá algo similar apuntando más hacia una tendencia de reciclaje de mobiliarios y acentuar el hecho de que hasta ahora están construyendo el hogar. Los demás espacios estarán ambientados de tal forma que se logre verosimilitud, serán lugares más neutros ya que en la historia son sitios de paso. La habitación del hospital y la habitación de la madre en la casa tendrán como

elemento conector el color para enlazar los dos lugares y acentuar su estado de salud y la negligencia médica que sufren, la casa es el hospital. Los elementos de utilería más importantes dentro de la historia tendrán acentos de color para resaltar la importancia y lo que simboliza dentro de todo el conflicto



Biutiful. Alejandro González Iñárritu. 2010. España.

Vestuario.

Con el vestuario, además de caracterizar la personalidad de cada personaje, por medio de las texturas y los colores se podrá crear contrastes entre ellos y los lugares con los que se relacionan, así mismo evidenciará la transformación que cada quien sufre al abandonar ciertas prendas que lo acompañaron durante el conflicto. Para esto, Mario iniciará utilizando prendas de texturas rígidas como su personalidad pero de colores dentro de la misma gama de los interiores de la casa para que se mimetice y reforzar la idea de que está adherido al lugar. Por el contrario, Juan llevará colores que generen contraste para demostrar que no pertenece al lugar. De esta manera, cuando se “resuelve” el conflicto, Juan y Mario invertirán estas características para apoyar el final de la historia. El maquillaje resaltaré la pesadez y el cansancio que cada uno lleva (ojeras, palidez, huesos marcados) y se irá intensificando a medida que la curva dramática crece.

SONIDO

El sonido será concreto, visceral, estará encaminado a resaltar cada movimiento de los personajes, su respiración, acciones como comer, caminar, toser, caracterizarán el diseño. Se utilizará leitmotiv (tos) para Martha y para cada una de las fachadas. Se crearán ambientes específicos y característicos de cada espacio, con directo de rodaje y audios de la biblioteca de sonido original del medio, se buscará recrear el ambiente de barrio popular, con personajes y lugares de clase media/baja.

La mezcla buscará apoyar el movimiento de cámara al hombro, fortaleciendo la sensación del espectador observando, a través de paneos, especializaciones sur round, juegos de nivel, objetos sonoros, foleys y efectos.

En la musicalización se desean involucrar composiciones originales y de otros autores, géneros clásico, rap y música popular, para estos últimos se obtendrán los derechos de reproducción y/o grabación de las piezas. Las escenas que involucran música, están sujetas a cambios por parte de Dirección.

PROPUESTA DE MONTAJE

Desde el guion y la dirección ya se ha presupuestado un montaje; ritmo y cadencia interior en cada escena, el propósito del montaje será reforzar e hilar no solo este ritmo intra dramático sino el ritmo transvesal entre todas. (inter dramático)

Aunque claramente, y en particular respecto a la cantidad de material que se ha recolectado, contamos con que en la sala de edición, conforme al trabajo avance, un corte surja, donde se evidencie gradualmente el involucramiento de los personajes en la casa y su pérdida de control.

Los planos generales y abiertos contrastarán abruptamente valores de plano cerrados y frenéticos, como un recurso de distanciamiento narrativo, para poder tratar con intimidad y dolor, a la vez rozando con el humor negro y lo ridículo en ciertos aspectos y momentos clave. Este recurso se verá por ejemplo en las discusiones de la cocina y del hospital.

Los planos secuencia corografiados desde dirección contarán con el propósito de hacer sentir la casa como un lugar habitado y transitable, para irrumpir lo menos posible con el corte en momentos precisos de naturalidad e incomodo (como al descubrir Juan que su madre se ha caído, cuando Juan llega a casa, o cuando Gloria se va de ésta.

El gradual cambio de acto en cada escena propone ser evidenciado a la vez con las sensaciones que generan el valor de plano, los movimientos de cámara y el blocking, por lo tanto mediante el montaje se busca reforzar armónicamente esta intención señalando mediante este ritmo, el paso de un acto a otro dentro de una misma escena.

BIOGRAFIAS DE PERSONAJES

JUAN

Recién cumplió los 30 sintió que la juventud se le fue sin dejarle mucho. Una incipiente preocupación en cambio tomó su alma y la gobernó. Las cosas que hacía le pasaban por enfrente sin sentir realmente que él las decidía. ¡y cómo más se iba a sentir con un hijo recién nacido que nunca quiso tener!. ¡Claro!, a Mónica la trató de convencer por mil maneras que se sacara el feto, que no les convenía, que aún eran demasiado jóvenes, y aunque antaño hablaban y acordaban de abortar como si fuera un evento distante, peregrino, ¡casi irreal!, era de esperarse que una vez Mónica quedara accidentalmente preñada, se encariñaría con él chino que tuviera adentro. Él lo sabía, y aun así no tomó las precauciones, así que al final Mónica, a pesar de la negativa de Juan, terminó pariendo.

El cariño que le tenía a ella se disipó y las esperanzas que se suponen viene con cada vida nueva al mundo “cada niño trae su arepa debajo del brazo”, no fueron más que pura mierda; sólo se vieron ennegrecidas y parceladas hasta poco a poco convertir su existencia en el más absoluto de los tedios.

Sus sentimientos por su hijo eran aún más confusos. Antes proclamaba y aseguraba a los cuatro vientos que jamás tendría un hijo, y si por algún escaso motivo hubiera de tener alguno, era porque ya tenía donde caerse muerto, al menos. No quería condenar su vida a la responsabilidad de una familia cuando ya había huido asqueado de una. No quería resentir el privilegio de la soledad, de las mujeres, del exceso, del alcohol, de poder mandarlo todo a la mierda un día sin que nadie le pasara la cuenta. Pero en el fondo, lo que realmente le preocupaba sobre la paternidad, era más el miedo de no sentir absolutamente nada por sus hijos o que sus hijos no lo llegasen a querer. Tenía miedo de eso, de no poder vivir el amor más puro tal vez por creer, como siempre creyó, que no era merecedor de algo tan reservado. Si no había sido capaz de amarse a él mismo no podría amar sinceramente a nadie y nadie lo amaría jamás, le dijeron alguna vez. Con esa cruz empezó a cargar sus días, y como solía ser la vida para él últimamente; una corriente moviéndolo sin que pudiera siquiera percatarse para donde debía aletear, se vió comprometido un día en el más pequeñísimo apartamento, sin trabajo y con dos sujetos a los cuales amamantar: Una mujer fastidiosa que dejó de ser un buen polvo hace ya bastante para él, con la que vivía solo por compartir los gastos que solo no hubiera podido afrontar (y menos si contamos una caución para abonarle dinero a su hijo como la ley lo ordena), y un chino, que aún no entendía porque era suyo, por qué nació, por qué respiraba su mismo aire, por qué tenía su misma sangre, su mismo apellido. ¡Por qué debía venir a este mundo de mierda!, pero sobre todo, ¡sobre todas las cosas!, ¡por qué eso que allá lloraba en esa vieja cuna había viajado por el universo hasta esta mugrienta casa para merecer un padre como él! Era todo

un cóctel de sentimientos que le enturbiaba el juicio.

La vida se le convirtió en todo aquello que siempre juró no quería tener. No tenía un peso en el bolsillo así que dependía en parte de lo que ganara Mónica, y de la sucia caridad de su suegro, así que el hombre orgulloso que prometió ser, se desmoronó con la llegada de lo que a la fuerza se convirtió su hogar.

Juan Espejo fue el primer hijo de un matrimonio que tuvo lugar sólo por su llegada al mundo, (Haga de cuenta lo mismo que pasa ahora con Juan y Mónica). Ver a sus dos padres fue su más valioso referente de lo que nunca jamás querría llegar a ser, pero como suele pasarle a los hijos, un día están hablando con alguien y de pronto reconocen en ellos como un rayo, el ademán de uno de sus padres, quizá de algún tío o de un abuelo: la misma expresión en su rostro, quizá un movimiento de las manos, quizá la manera de sentarse, quizá la misma suerte.

De niño era uno de esos niños problema, hiperactivos, jodones, que todo el tiempo quería llamar la atención de alguien. Más de una vez ocasionó incomodidad a quienes lo recibían y Marta no escatimaba en pegarle su buena tunda al llegar a la casa. En el colegio no era diferente. Nunca le importó más que joder a sus compañeros y a los profesores. Sus papás terminaron hastiados de las veces que lo tuvieron que ir a dar la cara a los profesores, y de las veces que tuvieron que cambiarlo de escuela. Lamentablemente, sin ánimo de aliviar las cosas, tampoco podemos decir que fuera uno de esos niños genio problemas, con alguna habilidad oculta o algo así; no era muy inteligente que digamos, ni contaba con una destreza que lo elevará sobre los demás. Más bien era torpe y sus torpezas de niño empezaron a traer poco a poco, con el pasar de los años, no más que una profunda decepción a sus padres. Para ellos, siempre tomó las decisiones equivocadas, y eso poco a poco le fue removiendo el respeto incluso de su propia familia. Con eso creció Juan, con la sensación de avergonzar a los demás, con la certeza de que nadie nunca estaría orgulloso de él, con la certeza de que todo lo que hacía era producto de su torpeza, una equivocación. Sea lo que sea que hiciera, dudaba de ello.

Cuando tuvo 10 años, nació su hermano. Al principio no entendía muy bien qué significaba aquello, pero poco a poco empezó a ser lo que se llamaría la relación fraternal natural. Hermanos que juegan, hermanos que se pelean, el hermano mayor que se la monta al menor. Al principio no mucho más que eso. Tal vez podremos decir que en un momento se la montó más de lo que hubiera sido natural, de pronto encontró la ingenua salida en ello, lo que solo un inmaduro encuentra en el desquite ajeno. Pero no duró mucho; después y por la diferencia de edad, Juan se aisló de Mario, que empezaba a forjar una personalidad sin que Juan se diera cuenta. Le dejó de interesar su hermano y le pasaron a interesar otras cosas. Le pasó

a interesar la farra, el chorro, las viejas, la independencia, y era lógico que un día, su hermano sin cabida en el universo de su naciente juventud, se viera removido. Como hermanos, se volvieron unos completos desconocidos bajo el mismo techo, y pasaron así, el pequeño umbral hacia lo que constituiría su relación en la adultez. No quiso estudiar nada después de graduarse del colegio. De las pocas cosas tal vez que podremos resaltar de Juan es que desde joven aprendió a trabajar. Sus papás le cortaron cualquier ingreso cuando decidió no estudiar nada, bueno, y tampoco es que le dieran mucho antes. Trabajaba en lo que consiguiera: vendedor, mecánico, bultero etc, así que de la misma manera consiguió la independencia, y con la independencia retó la autoridad de sus padres y todo de lo que ellos proviniera. Desde su temprana adolescencia, se empezó a llevar mal con ambos, pero sobre todo con su madre, de quien sentía sólo desprecio, solo amargura. La crianza de ella fue una cosa dura para ambos, cualquier cosa la sacaba de quicio y las golpizas y madrazos se volvieron algo recurrente, sobre todo para él. La cosa empeoró cuando su padre murió; Marta los primeros días quería hacerle ver a Juan que era su absoluto deber, y en honor a lo que ya había recibido de ellos, proveer, tal como su padre hacía, por su familia. Si va a vivir en esta casa, algo a cambio tendrá que dar.

A Juan le dolió más de lo que hubiera esperado la partida de su padre, y en medio del duelo, Juan trabajó sin ánimos de beligerar con nadie, sin fuerzas para retar a su madre, sin fuerzas para decidir qué hacer por su vida y así se mantuvo un tiempo en la ondulante balanza de la herida abierta, pero poco a poco la enemistad con su madre y sus progresivas discusiones ocasionaron en esa casa no más que la incomodidad y la angustia, la angustia del encierro, de la responsabilidad, de la disfuncionalidad. Un día, sentado en un andén fumando un cigarrillo, después de una discusión, se vio a él mismo atrapado en una jaula. La idea le venía surgiendo a veces con vaguedad pero ahora todo lo que debía hacer parecía claro. Así que un día cercano, tras preparar silencioso las pocas cosas que le pertenecían, decidió despedirse de ellos desde la lejanía, sin decir palabra. Lo cierto es, que sentía que su madre lo culpaba de algo que él no lograba identificar muy bien. Tal vez de la muerte de su padre, tal vez del curso de su vida, tal vez de haber nacido, tal vez de encontrar en él el mismo cinismo de su padre. Juan se sintió siempre como un niño al que desprecian sin saber por qué, un niño que se da cuenta que su madre no lo quiere, y toda esa tristeza inexplorada, no hizo otra cosa que convertirse en rencor, en odio. y así, un día, Juan se esfumó de su familia y su injusta e impuesta responsabilidad —o al menos eso creía él— hacía con ellos.

Tenía 23 años al partir. Con algún tío paterno, encontró trabajo ocasional fuera de Bogotá. Sí, se sintió culpable al dejar a su madre y hermano, pero más opresora era la angustia con la que lidiaba viviendo con ellos. Lloraba y pensaba que no era justo

para él, no era justo en absoluto. Poco a poco, y como todo, se fue aliviando con el paso del tiempo, aunque en su interior siempre y como ya lo había mencionado, vivió sintiendo que no había hecho lo correcto. Con ellos no habló en años, salvo un par de veces por teléfono, pero su madre en las pocas llamadas pasó de ser agresiva a aparentar desinterés. Y como suele pasar, el sentimiento se gasta y se desgasta totalmente hasta que Juan los hizo al lado, los ignoró para hacer su nueva vida.

Y bueno, finalmente se asentó en otra ciudad no muy lejana donde conoció a Mónica, a quién solo le hablo mal de su madre. Juan venía pensando, sobre todo en épocas donde el dinero escaseaba, que algo de su padre le pertenecía por derecho, pero de cierta manera, no quería tener contacto con nada, mucho menos con ellos, ni quería siquiera tener la asquerosa discusión, como él mismo la refería, con su madre o hermano sobre herencias y cosas así. Solo la idea le repugnaba. Había decidido que con nada de ellos iba a contar y era parte de su transformación. Aunque lo cierto es que cuando su tía le avisó de su madre enferma, pensó que había sido extraño que nadie le dijera nada antes y unas poquitas y exiguas gotas de ese veneno que él ya sentía superado, de pronto brotaron en él.

MARIO

Para Mario, su padre fue un sujeto que aparecía y desaparecía ocasionalmente, así que cuando murió no le dió mucha importancia. Lo que ciertamente le empezó a preocupar fue su mamá; A diferencia de lo que creía, la pérdida no sobrevino en la tranquilidad para ella ni para él, ni mucho menos para su hermano, y es que la verdad siendo un niño, desde el solitario silencio que ya iba adquiriendo, deseó por momentos, por pequeños instantes, la muerte de su propio padre, tal como el niño recién ajusticiado por la mano adulta, jura odio en medio del llanto.

Un impulso vago y doloroso se fue anidando en su cabeza desde la niñez con el pasar de los años. Sí, Mario se daba cuenta por sí solo que su mamá sufría por su padre, pero además, de ésta pasión Marta se encargó de revestirlo. Desde siempre, y afligida, se quejó con su pequeño del poco amor de su papá hacia ella, hacia él, hacia todos.

De niño fue el mimado de su madre y eso le procurará la felicidad y el amor que necesitaría en la infancia. Era lógico que entre ambos se cosechara cierta complicidad. Mario siendo pequeño parecía ser el único que según Marta, se preocupaba por ella, así que lo convirtió en su único amigo, en sus oídos y por eso

lo protegió como el agua pura en medio de un estanque apestoso. Y si, Mario escuchaba a su madre, la comprendía y hubiera querido que una caricia la hubiese calmado, pero este acercamiento no solo provenía de su nobleza, sino también surgió como un desencadenamiento recíproco. Mario, tal vez contaminado de palabras, empezó a sentir como los demás lo alejaban. y no era ni siquiera desprecio, sino más bien la sensación de no tener la suficiente importancia, la sensación de la ausencia, el mismo dolor de su madre. Quién sabe si las cosas hubieran sido igual de no haber tenido alguien hablándole al oído.

De niño, a diferencia de Juan, fue siempre muy centrado, en sus deberes, y eso lo apremiaba en casa, pero poco a poco fue desinteresándose de todo lo que allí le querían enseñar. Sus últimos años de escuela los descuidó por completo, y no porque se la pasara de juerga con sus amigos, de eso casi no conoció, sino porque era su ingenua protesta contra algo que no sabía muy bien, que no entendía y que no soportaba. Con Juan compartió algo, pero fue gracias a él, que conoció el despotismo que más tarde lo iba hacer cultivar el odio. Cuando Juan se fue, Mario, en su temprana edad se sintió traicionado, se sintió arrojado hacia un lugar que no le pertenecía aún, pero no traicionado por su hermano, casi podemos decir que lo comprendió y avaló su decisión, se sintió fue traicionado por una vida que se convertía injustamente dura para todos y para él. Al principio solo sintió el frío suspenso de no saber nada de Juan. Tenía 13 años cuando los abandonó, y era lo suficientemente grande para comprender lo que significaba su huida, pero no lo resintió, sino que comprendió su tristeza, su agobio. Fue el hecho de no aparecer ni decir palabra por tanto tiempo lo que lo llenó de ira, porque fue eso lo que generó en Marta la preocupación que cualquier madre sentiría por un hijo desaparecido: dejó de dormir, dejó de comer, constantemente estaba pendiente del teléfono o de la puerta y para Mario, eso fue lo que terminó culminando en el desastre; tuvo los ingredientes perfectos que una vida puede traerle a alguien para enfermarse. Se enfermó del alma y después de su cuerpo, así que Mario, se vió un día solo a cargo de ella y solo tras la enfermedad le guardo rencor a su hermano y lo odió por no dar señales. En parte, y aunque sabía que no era un buen sentimiento, que no era genuino sino un impulso, lo culpó de la enfermedad de su mamá y aunque quiso reprimir tal sentimiento, no pudo y cuando lo volvió a ver, no pudo sentir más que tristeza por sentir todo lo que no quería sentir.

El carisma infantil, la ingenuidad y un poco de la nobleza que tenía de niño, la fue reemplazando poco a poco con una pesada seriedad, con el aislamiento. El devenir de la guerra en la que se sentía viviendo bajo el propio techo de su hogar, lo obligó a adaptarse, a construir un caparazón que lo alejara de la debilidad, lo obligó a crecer. No quería ser débil y veía debilidad en los demás, veía hipocresía, veía injusticia.

Cuidar a un enfermo es difícil y a los 17 años empezó a lidiar con eso, con lo que su hermano no quiso lidiar, con sostener a alguien más, con la responsabilidad; así que los que se convertirían en sus sueños, se vieron aplacados por las circunstancias.

Tras terminar el colegio, empezó a estudiar artes en una universidad pública, pero se hartó de la institución y eso combinado con la pesada tarea de cuidar a su madre, solo lo llevaron a desertar. Del tiempo que estuvo en la universidad, sacó dos cosas: un fortuito deseo de hacer cine y la marihuana.

De ninguna de las dos Marta se sintió conforme, pero sobre todo el hecho de la marihuana fue un golpe duro para ella. Lo que Mario había forjado estos años fue una convicción por la sinceridad, un carácter que no quería empañar por lo que pensara el resto de él, y si por prevalecer lo que él creía correcto. Que los demás lo juzgaran a él poco le importaba. Tantas cosas habían pasado en su familia, que su mayor ambición era el poder realizar algo con todo eso. Quizá escribirlo, quizá hacer una película, y fue justamente eso con lo que se obsesionó los últimos años como si un bicho lo hubiera picado, como si un deseo arbitrario hubiera caído del cielo entre mil más y hubiera fecundado en él.

Bibliografía

- TODOROV, T (1967) Littératureet signification. Paris: Larousse.
- DELEUZE, G (1985) Los signos del movimiento y el tiempo- Cap IV las imágenes vivientes-. Francia.
- CAMPBELL, J. (1959) El héroe de las mil caras. USA
- TARKOVSKY, A. (1989).Esculpir en el tiempo. Rusia
- BERGSON, H. (1896). Sobre materia y memoria. Francia
- DELEUZE, G. (1981) imagen movimiento imagen tiempo. Curso en Vincennes St. Denis.
- BATAILLE, G. (1957) El Erotismo. Francia.
- CHEJOV, A. (1896) La Gaviota. Rusia
- ARISTÓTELES. (355 a. C) Poética. Grecia antigua.
- UNAMUNO, M (1914) Niebla. España
- PROUST, M (1913) Por el camino del Swann-En busca del tiempo perdido. Francia.
- KANDINSKY. V. (1911) De lo espiritual en el arte. Rusia
- www.archivowagner.com
- eai.org/series/fluxus_and_happenings
- VILLAMATAS. E. (2000) Bartleby y compañía. España
- SHAKESPEARE. W. (1606) Macbeth. Inglaterra
- SÁNCHEZ POLENCIANA (1996) “catarsis en la época de Aristóteles”
- Revista médica: HelgeSolbakk. J. (2006) Catarsis y terapia moral II: Un relato Aristotélico. Noruega.
- BATAILLE. G. (edición Verso 1994) “The absence of myth”.Inglaterra.

