



Entrevista a Roberto Collío

Por Fernando Luis Pujato y Geraldine Salles Kobilanski

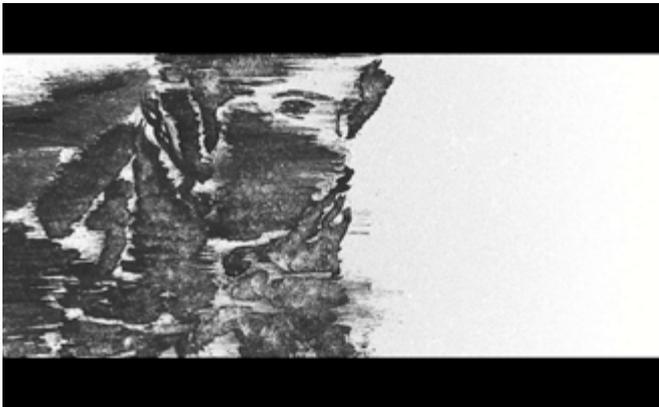
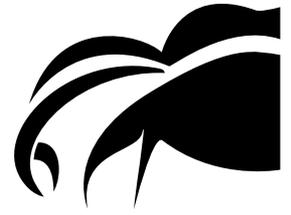
En la edición del 17° Bafici vimos varios cortos, algunos nos gustaron más que otros, algunos no nos gustaron en lo absoluto. Entre los primeros nos llamó la atención, sobre todo por sus formas, Muerte blanca, de un joven director chileno llamado Roberto Collío. Estuvimos charlando con él y ahora reproducimos parte de esta charla, mucho más extensa pero igual de interesante.



¿Por qué decidiste utilizar la animación para representar a los soldados?

Cuando empecé a trabajar el cortometraje, confluyeron muchos intereses que tenía y que probablemente no estaban desarrollados para un proyecto particular. De alguna forma es muy extraño, porque de hecho nunca sabría explicar bien porqué hice esa película, pero se dio, porque era una especie de interés que tenía particularmente por la animación. A mí me gusta mucho Don Hertzfeld y me llama mucho la atención esta posibilidad que tiene la animación de

incluso a veces estar más viva que las mismas imágenes reales, o al menos dar esa ilusión. En realidad, todo se transforma en la ilusión de movimiento, la ilusión de vida. Y también la animación representa dar vida a cosas que no la tienen. Y esto entraba casi como una línea explorativa muy directamente relacionada con la historia de la película. Se han hecho reportajes y telefilms sobre el mismo tema y no es que dicen “vamos a hacer animación”, pero para mí sí funciona. Y también quería filmar el lugar que ya está medio abandonado.



Vos empezás el registro real de los chicos/soldados, un poco desenfocado tal vez. Y en ese momento a mí me hizo acordar mucho la película *Un lago de Philippe Grandrieux* que no tiene animación, pero juega mucho con esto del desenfoco y movimientos de cámara. Pero vos empezás el registro de la película como real y después pasás a la animación. ¿Ya tenías pensado pasarte a la animación o en ese momento te diste cuenta cuando filmaste esa escena con los chicos en medio de la bruma?

No, estaba pensada de antes, porque tratamos de poner una especie de contexto en el cual trabajar: *“vamos a ir, vamos a filmar en este formato, en esta cantidad de metros para poder hacerlo durante tales días y después habrá animación ya delimitada por el presupuesto”*. Y probamos cosas, porque usamos la técnica de la rotoscopía, entonces grabamos distintas situaciones en video y fue algo que se retroalimentó en el momento que estábamos filmando. Por ejemplo: *“filmamos este camino para que después el plano de animación tenga una similitud, o no”*. El proyecto también lo compartía con mis amigos, con los que trabajé y a veces es un peligro porque no se comparte siempre todo.

Pero vos sos el director y tenés que decidir. (Sonrisas)

No, obvio. Estaba bueno escuchar y todo, porque no tenía todo bien en claro para este proyecto. Varios de mis amigos se imaginaban que la animación iba a estar en la imagen, se iban a mezclar y no iban a

estar tan separadas –de hecho a ninguno del equipo le gustó esa separación.

Pero está bien el contraste. Es un contraste muy fuerte entre la animación y el paisaje. Te queríamos preguntar por qué elegiste el formato en 16mm y por qué el blanco y negro. ¿Digamos, el blanco y negro tienen que ver con la crudeza del lugar y de las condiciones del lugar, o no? ¿Y por qué particularmente te interesó esta historia, hay algo personal, o no?

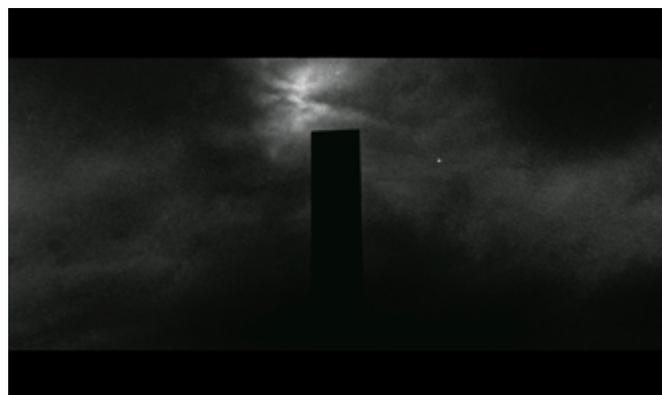
La elección del blanco y negro fue una de las cosas más importantes, porque en realidad en ese momento yo estaba pensando en la película, no como una película, sino como una escultura. Estaba muy interesado en cómo la narrativa se incluía en otras artes, como la pintura, la fotografía. Cosas que se podían narrar más con materiales. A mí me llama mucho la atención cierto tipo de pintura que usan desde cartones, papeles, basura, cosas que no pasan en el cine, porque se usa una cámara. En relación a la película, por ejemplo con el uso del blanco y negro y el grano del fílmico, yo sentía que podía narrar la tormenta como si hubiera nieve -porque no hubo en realidad. Entonces el blanco y negro jugaba un poco con la percepción, con la idea de simular en algún grado. Se percibe también el frío, no se reconoce el color cálido del sol, entonces apunta también a la posibilidad de explotar la narrativa de los materiales, más que de una puesta en escena en particular. En cuanto a la historia de la película, a mí ya me han preguntado si yo tengo algún familiar que murió en la tragedia o cosas por el estilo. En realidad, la única relación que tengo con la historia es que todos los chicos que murieron nacieron el mismo año que yo. Y la elección del 16mm tiene que ver con el sonido también. En Chile se hizo un festival de música electroacústica, donde estuvo un profesor que estaba investigando un tipo de composición granular y usaba una terminología que no sé bien cómo se traduce, pero él hablaba casi como *el núcleo de algo*, componiendo con sonidos sintéticos. Por ejemplo, crear el ruido de la lluvia a través de sonidos sintéticos y generar la sensación de estar escuchando realmente la lluvia, pero no. Y me llamaba mucho la atención, porque lo que estaba



efectivamente tratando de hacer en su charla era de acercar la música electroacústica a la gente común y corriente. Al ser una disciplina completamente hermética, de repente él estaba tratando de buscar la forma de componer para los sentidos de todas las personas, sin necesidad de tener que leer un montón de tratados para poder entender qué se estaba haciendo.

Pensábamos justamente eso, que era una cuestión generacional tu relación con la historia. Está muy bien esto, porque aparte vos decías que no hay nada hecho sobre eso, salvo cosas televisivas, por eso evitaste la cuestión testimonial.

Cuando yo salí del colegio, por lo menos en Chile en ese tiempo, el servicio militar era obligatorio. La mayoría de la gente no lo hace, se consiguen certificados truchos. Yo no conseguí nada de eso, porque en ese momento quería estudiar cine y mis viejos no me querían dejar, porque ellos me iban a pagar la carrera –en Chile las universidades son pagas, no hay posibilidad de estudiar gratis como acá, o sí, pero es muy difícil. Estuve a punto de ir al servicio militar y era una época en la que muchos chicos veían el servicio militar como una opción de vida, de desarrollo, porque les ofrecen salud, jubilación, un montón de cosas. Funciona como una institución que se preocupa por resguardar la vida de los militares. Me pareció que era algo interesante, porque también cuando salí de estudiar cine (2010), pensé nuevamente en esta historia. Cuando terminé de estudiar, sentía que la industria del cine o la comunidad cinematográfica era demasiado ególatra; de repente, los profesores te incentivaban a que primero contaras tu historia y después la de otra persona. Pero a mí nunca me pareció que mi vida fuera tan interesante como otras. A veces pienso “¿qué pasaría si estuviéramos en la Unión Soviética? Probablemente tendría que hacer una película sobre algo que no fuera yo, que fuera algo grande, para el país”. De hecho, la película fue hecha con fondos estatales.

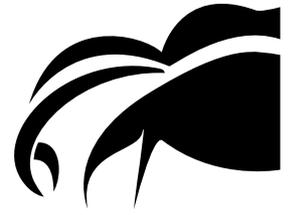


¿Roberto, por qué elegís abrir y cerrar la película con el mismo plano, con la misma imagen? ¿Y qué es esa imagen?

De partida, es la imagen que más me gusta. Cuando la vimos revelada, fue increíble. Eso es lo bonito de trabajar con fílmico, uno filma y seis meses después del revelado, ve de nuevo el material y es otra cosa, es hermoso. Ese pilar es un monumento, rodeado de animitas –cenotafios, tumbas vacías–, es un memorial que puso el Estado y es bastante particular, porque cuando ocurren estas cosas, el Estado gasta muchísimo dinero en este tipo de recordatorios. Este monumento está en el medio de la cordillera, no lo ve nadie. De hecho, cuando íbamos a filmar allá, decíamos “*vamos al falo*”, que significa un poco eso, el estado paternalista diciendo “*bueno, vamos a construir este memorial para disculparnos de alguna forma*”.

Pero funciona simbólicamente, porque filmás planos detalle de los juguetitos y de las cosas de las tumbas.

Claro y es re bonito, porque todas las tumbas son iguales, pero la gente las transforma. Me interesé mucho cuando me enteré que estaban estas tumbas, porque tenía que ver con la búsqueda casi de esculturas que se crean a través de las ofrendas que dejan los familiares. Son pequeñas cosas que surgen y que tienen una identidad que son rastros. Para mí también es una película sobre rastros, donde ocurrió algo pero se trata de descubrir a través de las cosas que quedaron. Y las tumbas que tienen los soldaditos de juguete



Sí, como la de los ositos. A mí me gustó mucho esa parte, porque pudiste evitar toda esta cuestión testimonial y, a través de esas pequeñas cosas, dejas fuera de campo a las familias. Bueno, incluso está el plano del último chico que se muere y corre hacia la madre. Hay mucha gente que te lo ha criticado, a ambos nos encanta. Me parece que funciona muy bien, porque es el último plano de la animación, y porque es el último soldado y el chico se va con la imagen de la madre y es muy amable eso, no es un golpe de efecto. Tal vez no sea una muerte amable, pero sí es muy amable para el personaje.

Cuando mostré el primer corte en un taller en Chile, también lo primero que me dijeron fue “*está buenísimo, pero esa escena, sácala*”. Hay gente que le produce una cosa medio extraña, porque hasta ese momento la película no es tan afectiva. La película en realidad no es ni para mí ni para los festivales.

Hay una voluntad de narrar en la película, porque vos abris en donde se suponen que están los refugios de los chicos y después arrancas con el periplo de los chicos. ¿Hay una voluntad efectivamente narrativa en tu film?

En un principio, para aplicar a los fondos del estado, te piden un guión y tiene que tener un principio y un final de alguna forma. En realidad era muy complicado, cuando estaba montando, pasaron varias cosas: en un momento hasta consideré poner varios intertextos

de extractos de entrevistas. Tenía la idea de que el núcleo narrativo de la película se convirtiera en un peregrinaje: es lo mismo que hicieron ellos pero a través de la película.

Por eso la pregunta, arrancás con esta cuestión situacional de donde se supone que estaban ellos, empiezan el periplo, la radio se empieza a escuchar mal y ahí empezás a jugar con las imágenes de las montañas.

Con respecto a la tipografía, porque es muy particular, la usás para el título, los créditos y el prólogo que cuenta la tragedia que se va a representar posteriormente. ¿De dónde surge esta tipografía?

De uno de los baños donde estábamos filmando. Un amigo la encontró en una pared y le sacó una foto. Son baños de hombres, están todos rayados con distintos tipos de lapiceras. Y había un mensaje que estaba escrito con el *Liquid Paper* y decía “*Compañía Andina 2005*” y abajo salía dibujada una especie de montañita. Fue una decisión estética más que nada.

Puede ser muy extraño ir a filmar sin actores. ¿Cómo se componía el equipo, cuántos días estuvieron, les costó filmar esos lugares?

Al hacerlo con un fondo estatal, tuvimos todas las facilidades: alquilamos autos, nos quedamos en unas cabañas, pero como te exigen ciertas consignas, teníamos 10 días y 45min de material virgen para filmar.

¿Dejaste afuera 28min?

Más o menos, sí. ¿Viste lo que me preguntaste antes sobre la voluntad de narrar? Existió desde el principio, pero cuando vimos el material revelado –que son 45min– lo vimos y pensamos “*ya está*”. Estaba todo desordenado el material. Era tan bonito lo que se veía y yo nunca había trabajado con 16mm que todos pensamos lo mismo “*esto es hermoso, pongámosle una música y ya está*”.

¿Cuántos eran?

En el equipo, éramos 5 personas: asistente de producción, productora, asistente de cámara, director de fotografía animador y yo.



¿Vos hiciste cámara?

No, yo hago sonido. Trabajé mucho tiempo haciendo sonido para documentales y publicidades. Pero en esta película, hice el sonido y el montaje.

¿Cuánto tiempo llevó el montaje?

Tardamos 6 meses, pero podría haber sido un año en verdad. Después de que se reveló el material, empecé a montar y ahí también fue cuando decidimos que teníamos que empezar con la animación. Tenía una especie de proto armado con la imagen solamente y fue como “*ya, estos son los momentos en los que sólo debería haber animación*”. Y empezamos a trabajar en la animación y remontar en torno a eso. También la decisión de montar solo fue tiene que ver con la cuestión de los fondos estatales que uno dice “*bueno, necesito plata para trabajar con un montajista durante dos semanas*”. Pero el cortometraje no se iba a montar en dos semanas y entonces decidí hacerlo yo, porque aunque se acabara la plata, yo iba a seguir montando.

¿Qué vínculo tenés con lo que sería el cine experimental? No nos interesa que nos definas qué es el cine experimental, sino que vínculo tenés con lo que vos entendés por cine experimental.

Para mí el cine experimental de hecho es el más importante. Si lo tratamos de definir, sería lo que no entra en ninguna de las categorías del documental, la ficción. Viene del experimento, de tratar de hacer algo que no está dentro de los cánones establecidos. *Muerte Blanca* tiene una relación con algo que yo quiero lograr de lo que realmente me interesa del cine. De hecho yo empecé a estudiar cine, porque tengo casi una obsesión con la muerte, con qué va a pasar cuando la gente empiece a desaparecer de mi vida. Cuando tenía 15 años, empecé a grabar a mi familia, pero sin ningún tipo de pretensión de hacer una película. Es casi esa sensación de tener miedo a que en el futuro no estén mis padres ni mis amigos, entonces yo tendré estas imágenes para utilizarlas para algo. Y de alguna forma el cine experimental –bueno, dentro de esta disciplina o de esta industria o lo que sea te permite articular tus propios pensamientos, ideas. Para mí el cine experimental sería

sueños y recuerdos, de alguna forma mezclados. Yo estudio cine, porque quería darle forma a eso y después me di cuenta que fue lo peor que pude haber hecho. (Risas)

¿Pensás incorporar actores –o no actores– en un próximo trabajo?

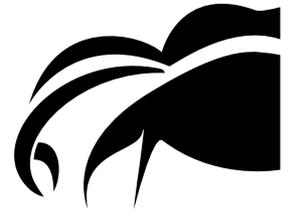
A mí me gustan las películas narrativas clásicas, desde chico me gustan mucho las películas de Karate Kid y me gustaría poder hacerlas en algún momento. Pasa que en este momento para mí lo más importante es hacer algo vital, porque sino sentiría que pierdo el tiempo. Hay ideas que me gustaría desarrollar narrativamente y quizás con actores sería más fácil o no. Igual hay una cosa rara con los actores, son personas que están con las emociones demasiado a flor de piel.

¿Estás trabajando en algún proyecto nuevo?

Sí, en el próximo mes empezamos a filmar con la misma productora. Es una codirección de largometraje documental. Es un proyecto que también está ligado a los fondos estatales de cultura en Chile. Parte de una investigación con el director Rodrigo Robledo sobre la idea de buscar nuevas miradas dentro de Santiago de Chile que fueran de alguna forma relativamente nuevas para la ciudad. Y así hablamos con hare krishnas, jóvenes que están empezando a armar colectivos –homosexuales dentro de los colegios. El documental se llama *Petit Frere*, se basa en la vida y los escritos de Wilmer Petit Frere, que es un inmigrante haitiano que vive en Santiago. Él es la condensación de todo lo que estábamos buscando, porque él escribía un boletín, donde trataba de comunicar a sus compatriotas distintas cosas que son contingentes de la vida haitiana en Santiago; cosas que le interesan a ellos y que también registra su propia vida. Queríamos filmar Santiago, pero tratando de incluir un juego de miradas como si la película fuera hecha por él, pero en realidad va a estar hecha por nosotros tres. Va a ser algo mucho más alegre en relación al corto *Muerte Blanca*. De hecho, Isabel –la productora– me dijo, cuando terminé el primer armado del corto y dejé de frecuentar a mis amigos, y lo proyecté luego, ella me miró y me dijo “*se nota que estuviste un año*

hambre

mayo 2015



pensando en muerte, se te ve en la cara, estás como si estuvieras hablando con fantasmas todo el día". Y es verdad, yo sentía también que era un poco performático trabajar en eso; el proceso de filmar tiene que ser de algún modo performático. Y en este nuevo proyecto es todo lo contrario: la persona y el tema que queremos filmar no están sujetos al registro clásico, que tratan de filmar al inmigrante haitiano como un pobre inmigrante miserable. Nuestro registro es darle visibilidad a lo otro, precisamente registrar toda la

alegría que hay detrás, las personas de la comunidad haitiana son casi extraterrestres en Santiago –hace diez años atrás no veías gente de color en Santiago y empezar a verlos fue una cosa que nos llamó la atención. Y queremos hacer algo alegre, celebrar de alguna forma la idea de la convivencia.

Trailer de *Muerte Blanca*:

<https://vimeo.com/100483759>