

Trabajo de Graduación de la
Licenciatura en Artes Audiovisuales con orientación en Realización

Título

¿Quién compra muertos?

Tema:

La reconstrucción de una memoria familiar a partir del documental reflexivo

Año 2021

Mónica Victoria Vargas Martínez

DNI 95.610.356

Legajo 75097/5

+56933589572

boletinhibrido@gmail.com

Juan Andrés Figueroa

DNI 38728345

Legajo 70081/4

juandres.figueroa@gmail.com

+543468561760

Fecha de entrega definitiva: 14 de Febrero de 2022

Síntesis

En el año 2010 un terremoto sacudió la zona central de Chile, dejando atrapado en la casa familiar el piano de mi bisabuela Demófila. Mi abuela Josefina, su hija, cuidó de ese piano como un recuerdo invaluable.

Los vínculos y derrumbes familiares configuran el recorrido del documental. El testimonio del principal trabajador de la casa contrasta con una familia distanciada. La búsqueda del archivo familiar revela un pasado entre escombros y habilita la reescritura de la memoria de infancia.

Palabras clave: documental reflexivo - documental familiar - memoria familiar - Chile - derrumbe

Fundamentación

El proyecto surgió como idea hace unos tres años atrás, pensando en la posibilidad de realizar un audiovisual de carácter íntimo, que tuviera como eje la memoria familiar. Esta idea estuvo motivada esencialmente por la inquietud de recuperar/recobrar el piano atrapado de mi bisabuela Demófila Reyes, el cual fue atesorado por su hija —mi abuela Josefina— y que finalmente fue abandonado por la familia luego del terremoto de 2010.

Para los inicios de su desarrollo, pensamos que la pieza se beneficiaría de una voz en off de orden descriptivo-interactivo, y que también pudiera reflexionar sobre el proceso realizativo. El tipo de obra audiovisual se acerca al modelo documental reflexivo pensado por Bill Nichols (1997). De acuerdo al teórico, existe una condición que diferencia al documental reflexivo del resto de los documentales: “Mientras que la mayor parte de la producción se ocupa de hablar acerca del mundo histórico, la modalidad reflexiva aborda la cuestión de *cómo* hablamos acerca del mundo histórico” (Nichols, 1997: 93). Debido a ello, nos propusimos abordar la participación activa desde un comienzo, pues la imposibilidad de recuperar el piano fue algo que tuvimos presente desde un inicio. Esta dificultad habilitó el abordaje de esa memoria a partir de la búsqueda audiovisual de la mano de quienes estuvieron vinculados a la casa; familiares, quienes trabajaron allí y vecinos. Desde ahí nuestra perspectiva se abrió a una serie de preguntas que fuimos desarrollando a lo largo del proceso documental.

Como directora, mi primera aproximación fue visitar de manera constante la casa. Si bien en un primer momento era un lugar que se me presentaba hostil, como dupla de trabajo aprendí-mos a dialogar y a encontrar momentos donde pudiera interactuar con ella, y entender de qué manera allegarme a la casa. El hecho de permanecer en el lugar me exigió participación y experimentación en plano. Esta fue fundamental para experimentar con la casa, mover objetos, entrar a lugares donde no habíamos entrado y observar con detalle los viejos espacios habitados, que poco a poco fueron despertando memorias olvidadas y momentos de mi niñez; en este sentido abordamos un trabajo fragmentario, pues trabajamos desde lagunas y dificultades en los primeros trabajos (TP3, TP4), pues no contábamos con el

material de archivo familiar. Si bien en un primer momento habíamos pensado la realización desde animaciones lúdico-reflexivas, con una preponderancia del abandono del plano, entendimos que esa representación no era necesaria, sino abordar el espacio casa, en primer lugar, y entender cómo podíamos trabajar con el dispositivo en dicho espacio.

En cuanto al tratamiento visual, inicialmente quisimos elaborar un proyecto que tuviese como centro dinamizar un espacio inhabitado, pero que nos parecía podía cobrar una forma distinta. Con el correr de las semanas nos dimos cuenta que el proyecto exigía una forma que guardara relación con la estagnación del lugar, el cual finalmente le daría identidad al proyecto. En este sentido, no estábamos seguros de que ese punto de vista que habíamos establecido; si la fotografía, los encuadres, los movimientos de cámara serían los que el proyecto requería. Sin embargo trabajamos desde nuestra propia intuición: el tipo de plano es abierto, y busca mostrar un paisaje del valle central de Chile, y cómo es que ese lugar se mantiene sin grandes variaciones desde hace muchísimos años, predominando espacios añosos, como las ruinas del Tambo Inca del siglo XVI, el cerro donde se encuentra la virgen de la abuela enclavada en la roca hace 50 años, o la huella de más de 100 años de una casa post terremoto, en ruinas.

Una de las cuestiones importantes fue la falta de equipo en la zona. Si pienso en ello, la iluminación fue una de las áreas que más problemas me trajo en terreno, puesto que la cámara con la que contaba no se adaptaba a las diferentes situaciones lumínicas; como por ejemplo en interiores, como la casa de don Feña, o la subexposición en la habitación vacía luego de la llamada telefónica. Sin embargo pude resolver esta cuestión de diferentes modos, incluso utilizando algunos planos que en otro contexto hubiera desestimado. Otro hecho destacado en este sentido fue entender que la forma del documental reflexivo también nos permitió cierta flexibilidad a la hora de usar el dispositivo. Para Nichols la modalidad reflexiva sostiene un encuentro entre realizador y espectador, en lugar de entre realizador y sujeto (1997). En este sentido, el hecho de hacer consciente al espectador de cierta precariedad de recursos aporta a que el espectador comprenda, y se acerque a la problemática de la realización de la obra audiovisual.

Uno de los problemas más importantes que nos tocó atravesar fue la falta de material fotográfico familiar. Esto estuvo marcado por el inicial rechazo de mi primo Jorge a visitar a la tía Amanda (90) (la mayor de las hermanas), quien sufre de Alzheimer. Sin embargo, existe un contraste importante con la información que nos prestó la tía Olivia (la menor de las hermanas) vía telefónica y a quien agregamos en off, quien se mostró mucho más interesada en participar de una entrevista, la cual producto de diferentes circunstancias, finalmente nos dio de manera remota.

El testimonio de ella aporta de manera distanciada, otorgándonos una visión cercana y particular de la familia. Sin embargo en ella precisamente está marcada la decisión vital de permanecer lejos, ya que es la única que decide apartarse del núcleo familiar debido a la falta de empatía de sus padres —mis abuelos— con su matrimonio.

Un libro detonante dentro del proceso de realización fue el poemario narrativo “La casa muerta” del poeta griego Yaniss Ritsos. Ritsos elabora una historia sobre una familia donde dos hermanas han quedado viviendo solas en la casa familiar, en donde no pueden deshacerse de los objetos que quedan y que forman parte de la familia. En este sentido, el poemario abre un lugar de preguntas como la que titula al proyecto: “y por lo demás, ¿Quién compra muertos?” una pregunta que viene a completar el sentido del relato y que apela a entender la decisión de mantener la casa tal cual: ¿objetos al cuidado de quién?, ¿cuál es su valor?, ¿quién los valorará?.

Así, apuntamos a realizar un retrato íntimo, colectivo y situado desde Villa Prat y su paisaje emplazado en una zona rural y sísmica de Chile, con las implicancias que esto tiene y tuvo, desde el terremoto que puso fin a la habitabilidad de la casa en 2010, hasta cómo esta disposición del territorio afecta la memoria como fenómeno social (como muestra Tiziana Panizza en su documental “Tierra en movimiento” (2015)), y así las distintas realidades arquitectónicas, de herencia colonial, que se forman y de-forman en relación al paisaje en el pueblo. Esta recuperación sucedió en la segunda mitad del proceso, donde entendimos que nos sería necesario realizar un movimiento con la mirada y el ensayo desde lo particular

a lo general, para apuntar coherencia audiovisual y narrativa situada en el territorio a través de la recopilación histórica de antecedentes.

En cuanto al eje de la memoria, pensamos en Roger Odin – “El film familiar como documento. Enfoque semiopragmático” (2007-2008), donde el autor hace referencia al modo documentalizante, y como este constituye un *enunciador real*, al cual el espectador puede sentirse autorizado a interrogar. En razón a esto último, la búsqueda que realiza el documental se constituye a través de las preguntas, y no sus respuestas. Recuperamos estas interpretaciones para materializar desde el comienzo, de alguna manera, el enfoque con que se despliega el horizonte de posibilidades del proyecto. En este sentido, la representación de la memoria a la que apuntamos se instala desde la historia olvidada; el documental-reflexivo a través de la búsqueda de una *verdad* que, en el caso del documental, rehabita un espacio familiar inacabado: ¿Por qué no se puede sacar el piano?, ¿Cuál es el interés en esconderlo?, ¿Cómo abordar una memoria familiar que está negada?.

Desde el punto de vista del sustento teórico histórico, la lectura del libro “Villa Prat, tierra de historia y tradición” escrito por el profesor Pedro Valdés, profesor y antiguo habitante del pueblo, resultó enriquecedor e interesante. El autor realiza un recorrido histórico por la tradición del pueblo, rememorando el pasado pre-colonial, y dando a conocer los viejos sistemas de hacienda, encomiendas, y más allá, la presencia de pueblos aborígenes en el lugar. Otro documento histórico importante fue el visionado del programa de televisión “Al sur del mundo: Juegos de septiembre - Camaroneros de Ñiquén”, donde el programa hace un recorrido por el pueblo y muestra los juegos de la fiesta nacional, frutos de la mezcla entre la influencia española y aborígen que retoma Valdés en su libro, caracterizando a una identidad local impregnada de influencias añosas.

En cuanto a la propuesta estética del proyecto, luego de un primer momento de prueba, terminamos por sentirnos a gusto con una forma de carácter reflexivo. A lo largo del diálogo y corrección del material apuntamos a una forma narrativa, pues logramos confianza, y sobre todo con la búsqueda a partir de preguntas a lo largo del espacio. Esto significó un proceso de destrucción y resignificación, tanto de la memoria, como del espacio habitable en donde poder crear nuevas preguntas.

Según Nichols: “Los textos reflexivos son conscientes de sí mismos no solo en lo que respecta a la forma y estilo, como ocurre en los poéticos, sino también en lo tocante a estrategia, estructura, convenciones, expectativas y efectos”. Dichos efectos se fueron superponiendo a lo largo de la búsqueda de respuestas y el encuentro, desde un pasado y presente, y el ir y venir de testimonios, en donde pude darme cuenta de cuestiones que incluso había olvidado a lo largo de los años. Ese espacio, congelado-derruido habilitó imágenes que ya no formaban parte de la memoria y que con el paso del tiempo fueron despertándose y reconstruyéndose a lo largo de la experimentación con el espacio.

La propuesta de montaje se planteó a partir de ciertos conceptos disparadores: terremoto, derrumbe, reconstrucción fragmentaria. A lo largo del año, el paisaje natural de los alrededores de Villa Prat cobró un papel protagónico como influencia en el proyecto y en el montaje mismo, que envolvió el tratamiento desde la construcción de ritmos y secuencias más austeras, atentos al tiempo interno de los planos, al clima, las plantas y los animales. Lo mismo desde la atención a la planificación, registro y construcción de ambientes sonoros.

Respecto a esto último, nos pareció que el recorrido de la mirada por esos paisajes debía tener una preponderancia protagónica. El hecho de que existan ambientes durante todo el recorrido armaría más que un contexto un personaje: el paisaje y el sonido abrazador del mismo, donde no hizo falta agregar música de piano sino hasta el final. En dicha pieza musical encontramos un tono particular, en que apuntamos a tonalidades graves que acompañaran el tono final del documental: la nostalgia de una mirada y de lo que existió y cómo ha evolucionado para diferentes actores el recuerdo de lo vivido, y finalmente cómo allegarnos a ello actualmente.

Durante el rodaje del documental comprendí que el proceso de reflexión conjunta era fundamental a la hora de entender cómo trabajar desde el dispositivo. Si bien la tarea del audiovisual reflexivo es en primera instancia transparentar el fenómeno realizativo —que en este caso se encuentra vinculado a una memoria familiar e histórica—, nos ayudó a cuestionarnos desde qué lugar desarrollaríamos los distintos procedimientos, lo que aportó a decidir cuestiones tan relevantes como

la participación en plano y la interacción con los personajes, momento donde el documental reflexivo evidencia al dispositivo, tornándolo discursivo.

Respecto a las escenas donde se observa mi participación en plano estas fueron instancias reveladora, pues pensé que el relato en sí exigía cierto nivel de implicación. Entender este proceso desde el cuerpo me llevó a transitar desde el error a la intuición y la espontaneidad. Según Nichols en la modalidad interactiva surgen instancias tanto de comprensión e interpretación como una función del encuentro físico. Del mismo modo, entre realizador y el ente social, en nuestro caso don Feña, o la tía Olivia, surgen cuestiones como la confrontación. Dice Nichols “[...] no es habitual que se establezca una relación de confrontación sino una relación en la que se busca información para un razonamiento.” (Nichols, 1997: 80) Desde este punto de vista, la relación establecida aborda un pasado desconocido, y que a través de los testimonios se contrasta con una investigación sociohistórica del territorio y al mismo tiempo a una indagación familiar; la interpretación, de la mano del diálogo y luego en monólogo en voz off, da cuenta del proceso participativo, donde queda demostrada el ansia por entender tanto la memoria política de un territorio, y cuestiones más específicas, como las relaciones maritales de épocas pasadas, en relación al “deber ser” según la familia y el matrimonio por conveniencia como una imposición sociofamiliar.

Conclusiones

La construcción de una memoria situada desde el territorio fue mi primera inquietud para el desarrollo de este documental. Elaborar un documental de carácter reflexivo me llevó a cuestionar los lugares habitados a partir de mis orígenes, y a entender la relación actual con una memoria que me invita a recorrer un lugar abandonado. La participación en plano y el hecho de retomar contacto con el lugar fue fundamental para entender el formato que el documental debería adquirir, partiendo primero por la reflexión en off, a la que considerábamos fundamental, y en segundo lugar, a la modalidad interactiva, detonante de contacto e intervención, tanto con el lugar como con sus protagonistas. La compañía de don Feña en este

sentido fue fundamental a la hora de entender hechos y acontecimientos que de otro modo no habría descubierto.

El proceso particular de la dirección y guión me llevó a abrir la perspectiva, abordando el proceso como una investigación pormenorizada sobre la memoria familiar, a partir de la que me encontré con diferentes voluntades para abordar su desarrollo. En este sentido fue fundamental el diálogo a distancia con Juan Andrés, quien siempre estuvo dispuesto a reflexionar y aportar al diálogo constructivo. Para la escritura del guión incluimos grandes temáticas como: la muerte, la tradición, el desarraigo o el abandono. Para el desarrollo de estas fue fundamental la construcción de preguntas, que incluídas desde un comienzo en el guión, profundizaron, desarticularon, y le dieron un sentido al audiovisual desde el título. Dentro de lo que esperaba encontrar durante la realización se encuentran preguntas fundantes como: ¿Cuál es el valor de la memoria?, ¿Dónde queda la huella de quienes murieron, más allá de lo evidente?, ¿Cómo atesorar la memoria a través de objetos?. Vuelvo a estas preguntas pensando en el gesto de mi abuela Josefina al guardar durante toda su vida el piano de su madre, y sigo preguntándome por qué sigue en ese estado de abandono.

Referencias:

- Al sur del Mundo (2020). Juegos de septiembre - Camaroneros de Ñiquén (Archivo de video). Disponible en:
<https://www.youtube.com/watch?v=KQSnDS3Atsw&t=249s>
- Nichols, Bill. (1997) La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental. Paidós, Barcelona. España. Disponible en:
<https://es.scribd.com/doc/129438493/Bill-Nichols-La-Representacion-de-La-Realidad-pdf>
- Odin, Roger. (2007-2008) El film familiar como documento. Enfoque semiopragmático. Disponible en:
<http://semiotica2a.sociales.uba.ar/wp-content/uploads/sites/79/2014/08/03-Odin.pdf>
- Ritsos, Yanis (2013). La casa muerta. LOM editores. Santiago. Chile.
- Tiziana Panizza (2015) Tierra en movimiento. (Archivo de video) Disponible en: <https://vimeo.com/247063530>
- Valdés Núñez, Pedro (1994) Villa Prat. Tierra de Historia y Tradición. Impresos Macías. Curicó. Chile.
- Valdés Núñez, Pedro (2014) Sagrada Familia. Editorial Mataquito. Curicó. Chile.