

TeichmannPONmesaJ13.doc
Rosa Matilde Teichmann
Facultad de Bellas Artes
rosateichmann@yahoo.com.ar
Guillermo Kancepolsky
Realizador independiente
kancepolsky@yahoo.com

"Chicha. Esperanza y dolor" como documental de creación

A través de esta ponencia haremos referencia a los modos de abordar la realidad desde el punto de vista de la realización audiovisual, enfatizando en el reconocimiento del documental no como mero registro, sino como un modo de intervención crítica y estética.

El documental como género es diversificable, y por lo tanto inclasificable en muchas ocasiones. Pero siempre parecería que por delante de cualquier clasificación hay una constante: el reflejo fiel de la realidad. Nos preguntamos qué significa la fidelidad a la realidad, teniendo en cuenta que todo emplazamiento de una cámara de video o cine, ya de por sí implica una toma de postura. Un documental, entonces, dará la visión de realidad que tiene su realizador. El modo particular que tiene de mostrarla. Lo cual implica una especulación teórica previa, un marco reflexivo, y en el mejor de los casos, una visión crítica de la realidad que pretende abordar. Razón por la cual, la fuerte impronta subjetiva que cualquier documental ostenta, no es tema menor de discusión.

¿Qué muestra un documental? ¿La realidad, o la realidad procesada por un realizador? Estas reflexiones nos llevan directamente al planteamiento estético, ya que, si damos como hipótesis que todo documental es subjetivo, de modo tajante, estamos habilitando así la idea de creación. Un documental es una obra de creación. Y la creación como acto consciente y deliberado, da la posibilidad de iluminar el campo disciplinar específico con el abordaje estético. Un documental es una intervención sobre la realidad. Pero no "haciendo creer que", sino "mostrando que" los personajes, los conflictos y los espacios tienen identidad comprobable. Esta es una de las razones por las cuales incorporamos la idea de puesta en escena, tradicionalmente más cercana a la ficción que al documental, pero que se vincula con una nueva tipología, dada en llamar "documental de creación", aquel que se sostiene sobre construcciones narrativas cinematográficas de índole poética, y tiene un tratamiento del tema que está impregnado por una visión personal del autor.

En el documental que presentamos pretendemos mostrar la imagen de una mujer de la cual sólo se conoce una cara visible, una cara social y política. Nos referimos a María Isabel Chorobik de Mariani, Chicha, fundadora de la institución Abuelas de Plaza de Mayo. La otra cara es la de su dolor, la de su intimidad y su angustia. Queremos mostrar la antinaturalidad de los sucesos que le tocaron vivir (el peor de los actos contra natura constituye, a nuestro entender, que los hijos mueran antes que los padres, y mucho más de modo injusto y violento) y esa antinaturalidad es la que pretende mostrar el documental. La profunda apuesta estética está habilitada por la fuerte intervención sobre la subjetividad de una persona. Y para reflejar esa subjetividad, recurrimos a los recursos estéticos que el lenguaje audiovisual posibilita y habilita. La artificiosidad de ciertas imágenes, el antinaturalismo filmico en muchos momentos, apelan más que a informar, a conmover. Más que a mostrar *la* realidad, a mostrar *la lectura* crítica y estética de una realidad. Pero también, como se verá, dentro del mismo documental, aparecerá la idea contraria.

En definitiva, pensamos que un documental debe sensibilizar al espectador y agilizar su sentido crítico. Y a esa tarea nos dedicamos.

Motivaciones para crear el documental

Aquello que impulsó fuertemente la idea de hacer este documental, fue la posibilidad que Chicha nos brindó de conectarnos con su historia, y así abrir fuertes vínculos subjetivos que permitieron un acercamiento afectivo e ideológico con ella. Su personalidad nos impactó de inmediato: su serenidad, su inteligencia, su lucidez, nos hicieron pensar en cómo esta mujer a sus 85 años mantiene su integridad y su humanidad, a pesar de haber sido devastada por el dolor. Cómo, a pesar de no haber logrado recuperar a su nieta apropiada, no baja los brazos; cómo, a pesar de que hizo lo imposible porque la justicia activara sus mecanismos, no obtuvo respuesta y sigue luchando. Cómo, el dolor inmenso que la transformó como ser humano, se refleja en su rostro, con cierto pudor, como si su tarea de búsqueda de justicia, no sólo para su familia sino también para todas aquellas víctimas de la dictadura, no cesara jamás, más allá de la terrible conmoción interna que sufre.

Es así que a través de Chicha, conocemos a Juan Martín Ramos Padilla, un joven periodista porteño, quien escribió en el año 2006, con 23 años, una extensa biografía de Chicha. Nos llamó la atención que una persona tan joven haya podido involucrarse de un modo tan exhaustivo con el tema en cuestión, que haya investigado tanto y tan profundamente. Desde el

punto de vista subjetivo, lo que nos impresionó fue la energía de Juan Martín, la fuerza con la que encaró su trabajo, y a través de él, vimos la idea de la transmisión de la realidad histórica. Quien transmite en este caso es un joven, es un vocero de lo que no vivió, pero de lo que sufre consecuencias. Quien transmite, quien cuenta la historia no es un protagonista sino un observador que toma partido, y aquí volvemos a la idea de subjetividad implícita y natural en el proceso narrativo, tanto periodístico como audiovisual. Juan Martín cuenta, de modo fundamentado, una historia, que nos conmueve, porque observamos que la idea de que un joven transmita su visión de los hechos es ejemplarizante. Un joven que toma postura, que quiere saber, que quiere indagar. Un joven que busca, trabaja, investiga, siente, piensa, nos pareció que era el signo de una realidad que no podíamos dejar pasar. Juan Martín debía contar la historia de Chicha.

La preproducción

Una vez que se instaló en los realizadores la necesidad de hacer un documental sobre Chicha, se impuso la determinación de la premisa narrativa. Cuál sería la particularidad de esta historia. Qué se contaría específicamente sobre este personaje. Por supuesto que aquí surgió la necesidad de recurrir al conocimiento teórico y a la experiencia, respecto de la necesidad del recorte del objeto. No queríamos hacer *el* documental sobre Chicha, sino nuestra visión personal sobre esta mujer sobresaliente. ¿Y cuál sería el enfoque?

Surge entonces de la evidencia misma del impacto que generaron los hechos anteriormente explicitados, que lo que queríamos mostrar era, por un lado, el optimismo, la energía creadora, la disposición para contar y exponer hechos y reflexiones, la lucha pujante; y por otro, el dolor, el sufrimiento, la angustia que van de la mano de la perseverancia. Y la premisa se explicitó en el título que recibió más adelante el documental: "Chicha. Esperanza y dolor". La esperanza es Juan Martín, la encarnación del futuro, de las nuevas generaciones que toman la posta de la lucha, que aprendieron de la lucha de sus mayores, que comprendieron la necesidad de no cejar en los esfuerzos por construir una sociedad más justa; y el dolor, el profundo dolor de quien tuvo que cambiar abruptamente de vida, transformarse en otra, dedicar esa vida que estaba pensada para el disfrute familiar y laboral, en una vida donde la lucha por la justicia es la dominante cotidiana. Chicha es el dolor, pero también, y entendiendo dialécticamente la realidad, es la esperanza. Su dolor profundo convive con la esperanza de justicia, lo cual implicaría la recuperación de su nieta Clara Anahí.

Esperanza y dolor. Dos tiempos. Que llevaron a idear una estructura " a dos aguas". El joven que cuenta la historia de la señora mayor, pero una historia donde él está presente, donde su subjetividad es también esencial para comprender el proceso de transformación histórica.

De este modo se comienza a elaborar el guión del documental, que como tal tiene la particularidad de dejar un margen suficiente para lo imprevisto que la realidad ofrece en cada momento del rodaje.

Fueron varias charlas con Chicha y Juan Martín, más la lectura de su libro "Chicha. La fundadora de Abuelas de Plaza de Mayo", más material adicional de archivo, los que posibilitaron el armado de una estructura guionística que empezó a tener características muy definitorias y salientes.

La propuesta estética

Matriz narrativa Sabíamos qué queríamos decir. Necesitábamos investigar cómo queríamos narrar, cómo queríamos plasmar estéticamente nuestras ideas. Así, fue surgiendo la matriz narrativa: en una historia a dos aguas, ambas partes deben diferenciarse, deben ser claras en su expresión estética y en su planteamiento conceptual. Por lo tanto, apareció en nuestro imaginario la idea de recorrido, por un lado, y la de aislamiento, por otro. La de movimiento, como la de quietud. El recorrido sería el de Juan Martín. El recorrido de la esperanza, que es activa, que se mueve para adelante, y que necesita de alguien que la guíe, y de alguien que la reciba. De esta manera, Juan Martín sería el motor de la primera parte del documental, y su recorrido se haría por la ciudad de La Plata, ciudad donde vive Chicha, donde vivieron sus hijos y donde fueron asesinados. Ciudad en la que Juan Martín trabajó, y visitó por cerca de dos años, como así también, la ciudad donde vivimos los realizadores

Entonces, esta primera parte, tendría la idea de recorrido por lugares de esta ciudad, significativos, tanto para Juan Martín como para Chicha. Aparecieron de este modo la Terminal de ómnibus, el Liceo Víctor Mercante, los Tribunales Federales de La Plata, la plaza Moreno y la Municipalidad de La Plata- sede del juicio a Miguel Etchecolatz, en el cual Chicha fue una de las principales querellantes- y por supuesto, la casa de la calle 30, actual museo donde se rescata la memoria histórica. Era la casa donde vivían Daniel Mariani, junto con su esposa Diana Teruggi, y la hija de ambos, Clara Anahí.

Pero, pensamos, no podría aparecer Juan Martín hablando solo por la calle. Queríamos diferenciar claramente esta sección del documental de la siguiente, que tendría como protagonista a Chicha en un espacio totalmente artificial. La primera parte del documental

WinuE 21/10/08 11:02

Deleted: -

debía ser más "natural", razón por la cual, vimos en el diálogo la mejor opción. Juan Martín, entonces, dialogaría con uno de nosotros.

Y la segunda parte, debería mostrar a Chicha, en la profundidad de su dolor. ¿Dónde ubicarla? ¿Qué espacio podría amplificar la dimensión de ese dolor? Y nuestra respuesta fue que no hay ningún lugar más que el espacio interior. Ningún espacio nos parecía apropiado para resignificar la idea que queríamos transmitir. La a-espacialidad. El no encontrar ningún lugar. El reflejo del sentimiento de Chicha: sentirse vacía en cualquier lugar. Por lo tanto, la resolución estética fue la de generar ese vacío a través de la iluminación. Chicha estaría ubicada en cada ángulo del encuadre, aislada, sola, rodeada de un blanco intenso que la dejaría como suspendida, sin apoyo, despojada.

A su vez, el hecho de que nuestra protagonista se haya desempeñado como docente de artes visuales, y también que se haya dedicado a la pintura y la cerámica hasta que ocurrió la tragedia de su familia, fue un impulso motivador para pensar el acercamiento estético a su figura. Debíamos ubicar a Chicha en un espacio que permitiera la emoción estética tanto como el desarrollo del pensamiento conceptual. Y su obra, que es prolífica y desconocida, también debía ocupar un lugar. Pero no interrumpiendo su discurso. Vimos entonces que el mejor lugar era al final. Cuando el documental hubiera terminado. Se ven entonces detalles de sus cuadros insertados sobre los créditos finales. Una opción más, que desde la estructura, le ofrecemos al espectador para que reflexione acerca del destino y del sufrimiento de esta mujer.

Imagen, ritmo, montaje

A esta decisión estética le siguieron otras, que vinculan lo anterior con la especificidad del lenguaje audiovisual. Una de ellas tenía que ver con la duración de los planos, y su obvia relación con el tipo de montaje a llevar a cabo. Nuevamente la pregunta acerca de cuál sería el ritmo que deseábamos para la película. La respuesta se relacionó con la decisión anterior: un ritmo denso, pesado, como el dolor, como la angustia, que no saben de apuros, sino que se asientan y pesan, y se sienten como dificultad, como carga. Entonces, los planos serían largos, en lo posible estáticos, para que el espectador percibiera como acto de fisicidad, la dificultad de este camino, de esta problemática, de difícil digestión. Y esta decisión traía otra como consecuencia lógica: no habría imágenes de archivo, ni inserts. Nada que interrumpiera este ritmo que queríamos lograr.

Pero se tomaron algunas imágenes, no como inserts, sino como parte del discurso narrativo. En la sección del documental en la que se ve la casa de la calle 30, aparecen pegadas en dos

paredes, fotos de Chicha que corresponde al rodaje de lo que el espectador verá a continuación. Pensamos que Chicha tenía que estar presente en ese lugar, ya que el hecho de estar filmando allí sólo fue posible gracias al trabajo incansable de Chicha por recuperar ese espacio como testimonio de nuestra historia. Al mismo tiempo, veíamos que esas fotos implicaban una especie de juego temporal, donde involucrábamos fuertemente el pasado, el presente y el futuro. El valor connotativo de esa imagen fue contundente.

Sonido

Entonces, también de modo concomitante, surge otro planteo: qué pasaría con el sonido. Nos interesaba que ambos testimonios se escucharan de modo impecable, por lo cual nos preocuparíamos por tener un buen registro de las palabras. Pero no podíamos escuchar (así como no podíamos ver inserts) música, ni tampoco una banda sonora elaborada. Sólo tomamos como referencia, y luego los utilizamos, tres sonidos, por considerarlos altamente significantes. El primero de ellos surgió del relevamiento de información que llevamos a cabo. En la casa de la calle 30 observamos un detalle que nos llamó la atención: una especie de móvil, realizado con llaves. Nos enteramos de que formaba parte de la casa de Daniel y Diana. Era un adorno, que se mantuvo intacto en el tiempo. Nos pareció que esas llaves, que ya no abren puertas, que están colgadas de un marco, mecidas por el viento, y que todavía perduran en esa casa, nos desplegaban un campo sonoro y conceptual interesante. Por lo cual decidimos incluirlas como el primero de los sonidos, al que consideramos diegético. El sonido de las llaves aparece en la primera parte del documental, de modo intermitente, y deja de escucharse en el momento en que, de modo sincrónico, se ven las llaves colgadas, y se las escucha.

El segundo sonido, también surgió de la investigación. En una de las charlas con Chicha, nos contó acerca de sus viajes por el mundo, entrevistando a personalidades políticas que pudieran aportar a difundir la lucha de Abuelas; viajes en los cuales, ella siempre compraba alguna muñeca o souvenir, pensando que un día podría dársela a Clara Anahí. En uno de esos viajes, en ese caso por París, corriendo de una entrevista a otra, vio en una vidriera una cajita de música, con formato de lauchita, de color rosa, que decidió enseguida comprar para su nieta. Llegaba tarde a la entrevista, pero no le importó. El regalo era más importante en ese momento. Y Chicha guarda aún todas esas muñecas, pero siempre sintió una gran simpatía por esa lauchita. Cuando le pedimos verla y escucharla, vimos su expresión, su sensibilidad frente a ese juguete, y decidimos que esa lauchita debería estar en la película. Avanzado el proceso de trabajo, también nos dimos cuenta de que sólo debía estar su sonido: una cuerda

que ya tiene muchos años, a la que le cuesta funcionar, que empieza a escucharse a partir de la salida de Juan Martín de la casa de la calle 30, pero, dando un suspiro detrás de otro, logra llegar hasta el final, hasta el final del documental, donde ese sonido se encuentra con una imagen, que cierra la película: la foto de Clara Anahí Mariani, la foto de una bebé de tres meses de edad, pero que hoy tiene 32 años.

El tercero, apareció casi en el final del proceso de pre producción: el audio original, grabado por un vecino de la casa de la calle 30, de los acontecimientos sucedidos el 24 de Noviembre de 1976, fecha en la que las fuerzas de seguridad atacaron salvajemente ese lugar. Los sonidos de los disparos, la desesperación de los vecinos, aparecen a través de un registro no profesional, pero que, consideramos, tiene un valor único. Razón por la cual pensamos que debía aparecer en el comienzo de la película, para generar la idea de motivo, causa, razón de todo lo que el espectador verá después. Por lo que pasó ese día, Chicha Mariani es quien es hoy. Este sonido ayudó también a la estructuración del documental, ya que fue imprescindible establecer sobre qué imagen se escucharía. Y esa imagen no podía ser otra que la de la casa de la calle 30. Pero sin nitidez. Una imagen que hay que reconstruir. Lo que se ve, entonces, al comienzo del documental es un plano desenfocado de la casa que luego se enfoca en el plano siguiente. El mismo recurso aparecerá como modo de transición entre la parte de Juan Martín y la de Chicha, y la imagen desenfocada también oficiará de fondo de títulos.

La última reflexión es acerca del silencio. En el documental reivindicamos el valor del silencio. Hay varios momentos en los que nos resultó imposible pensar en la incorporación de palabras: cuando se ven las imágenes de la imprenta clandestina que tenían Daniel y Diana, como en alguna de las imágenes de la casa, como así también el silencio de Chicha al finalizar la película cuando hace la pregunta: "¿Dónde está Diana, dónde está mi hijo, dónde está mi nieta?"

Producción

Finalmente, quisiéramos referirnos a la relación entre la propuesta narrativo-estética y la producción. El documental que realizamos podría calificarse como de baja producción, independiente, llevado a cabo con recursos propios, sólo con apoyos institucionales, pero no financieros. Este hecho, de alguna manera, permitió también la total independencia de criterio, la absoluta libertad creativa, expresiva e ideológica y al mismo tiempo permitió un trabajo de equipo con profesionales que ofrecieron su tiempo y su disposición, por considerar que estaba en juego algo más que una película. También se trató y se trata, de una adhesión a la lucha de Chicha Mariani. Es así que el equipo se esforzó y dedicó con profesionalismo y

apasionamiento por el tema en las tres jornadas de rodaje que implicó la etapa de producción de este documental. Tan breve lapso, dado que otra de las consignas fue el respeto absoluto, sobre todo en el caso de Chicha, a la totalidad del discurso. Lo que el espectador ve y escucha son tomas únicas. Cuatro planos y cuatro tomas. El tiempo de rodaje coincide exactamente con el tiempo de pantalla. Y también esto se logró gracias a la unidad y la toma de conciencia de todo el equipo de rodaje, respecto de la magnitud del testimonio que estábamos recibiendo, de una mujer que definitivamente, pasará a ser un personaje relevante de nuestra historia.

Conclusión

La ficción contemporánea se nutre de la no ficción y viceversa. Abundan las ficciones que hacen dudar al espectador respecto de su identidad genérica. Lo mismo que documentales que abrevan en la fertilidad que el campo ficcional ofrece, con todos los recursos explotados y desarrollados en ese ámbito. Esta convivencia resignifica las opciones de mostración de la realidad. Pone en cuestionamiento las verdades absolutas, apela a la aparición de un espectador activo, atento, permeable a las nuevas maneras de decir a través del lenguaje audiovisual. Un documental con puesta en escena, con diseño lumínico, con dirección de arte, con planificación, con una idea particular de montaje, se nutre de la experiencia ficcional, al servicio de una idea: la ficción como artificio, como lo contrario a lo natural, se une a la idea de una vida que ha sufrido la antinaturalidad, la desgracia y la injusticia como aquello no esperado dentro de los cánones que la naturaleza humana ofrece.

Intentar una coherencia narrativa, estética e ideológica ha sido nuestro propósito. Esperamos haberlo logrado.