



“La huella en el agua”

Reflexión Teórica

Obra para Grado de Magister

Nombre de la alumna: Carolina Acevedo Z

Profesora Guía: Catalina Donoso

Profesora de Taller: Alejandra Carmona

Profesor Informante: Ignacio Agüero

Santiago de Chile
26 de diciembre del 2018

“La huella en el agua” nace como proyecto a raíz de un caso que sucedió en mi familia hace algunas décadas, mi madre fue dada en adopción cuando tenía tres meses de edad, fue trasladada desde Santiago a Coltauco (pueblo ubicado en la región de O’Higgins) y después de algunas peripecias, la adoptó una familia campesina pisando la tercera edad cuyos hijos ya no vivían con ellos, excepto la hija menor, Elsa. El cortometraje no trata específicamente sobre el caso de adopción, la obra tiene como dispositivo a la chica que dio en adopción y se fue sin volver, a grandes rasgos.

Al principio, mientras se estaba pensando en el guión en la fase de investigación, me aboqué a lo que podría ser una de las tantas discusiones sobre la memoria, la desaparición sin que lo tangible te respalde, pues como el cortometraje lo sentencia, no dejó ningún rastro, literalmente, excepto sus hijos, pero con el tiempo, discutiendo e investigando, el proyecto me dio a entender un tema más ambiguo que lo concreto del tema de la memoria, un poco más delicado, lo que se va y no vuelve, lo que desaparece sin dejar nada detrás, de lo efímero de nuestra existencia pero no de nuestras acciones, pues éstas perduran.

En este sentido, la memoria se transformó en un medio, una excusa quizás, para tratar un tema que cuando somos conscientes de ello, nos afecta inevitablemente, la idea de lo fugaz, lo efímero, la desaparición, de la lenta muerte en nuestras mentes de alguien que apenas pasó por nuestras vidas y se fue.

Por lo tanto, muy ligado a la creación de historias en torno a la adopción, las mujeres que lo llevaron a cabo y estuvieron presentes, de lo efímero que nuestra existencia puede ser en la vida de alguien, son las historias las que se moldean y se reconstruyen. Bergson dice que la memoria es creación de novedad, y la novedad para Bergson, es la realidad misma, pues,

“la realidad no es repetición de lo mismo; la realidad no es concatenación de elementos inmóviles y totalmente hechos... Existe una relación importante entre tiempo y memoria en la que si el tiempo es creador, la memoria también lo es. En cada instante, el presente muestra un aspecto original e imprevisible. La novedad es, para Bergson, la realidad misma” (González, 2007: 9)

Es así como lo efímero se debe también a este juego de la memoria de tomar y mezclar, de crear nuevos rumbos, nuevos caminos, nuevos flujos por las cuales se crea nuestra propia historia y nuestra identidad, como una causa – efecto, en que la novedad da constantemente paso a nuevos relatos, a nuevas imágenes, compartiendo con más antecedentes, no tan sólo cercanos, si no también lejanos.

Los sueños fueron los primeros en apoderarse del guión, se escribían luego de despertarme muy temprano, sin pensarlo, a continuación, luego de todas esas imágenes discontinuas que formaban parte del pre guión, los animales, los niños, mucha vida nueva, diferentes experiencias que fueron dando forma a una secuencia sin sentido, era imprescindible darle una conexión, no tan solo porque es la nieta la que recoge estas partes que sus tías y madre le van dando, si no también en un juego más simbólico y onírico con respecto a la representación de esta mujer perdida, tan cercana y tan lejana en mi vida particularmente.

Entonces sucedió un día que mientras estaba saliendo de nadar, vinieron algunas imágenes a la mente para incluir una mujer nadando mientras los relatos de las otras mujeres se desarrollaban, en donde ella los toma y los analiza, no desde un juicio, que no hubiera sido lo apropiado, ni abordarlos como una constante discusión, si no como un fluir entre un pedazo de historia y otro, para dar forma a una pequeña historia con una variante más.

Dentro de la idea del agua, de la nadadora y del trabajo de unas buceadoras japonesas cuyo oficio se está extinguiendo, existe una idea filosófica cuyo estilo se ha ido abriendo paso poco a poco en el mundo occidental y por supuesto en Chile también, pues si bien no es masivo, existen personas que lo han transformado en su estilo de vida, y que dio algunas luces para una de las aristas de la obra, en donde ciertas ideas orientales dieron apoyo para darle un trasfondo a la historia y a su comprensión, relacionado también a que las Amai tienen un objetivo muy claro debajo del agua, y actúan concentradamente en pos de estos objetivos, budistamente.

Si bien, la construcción de la nadadora dentro del relato carece en cierta medida de una intromisión y de un juego más largo con respecto al relato de sus propias familiares, vemos que al igual que el comportamiento del agua como un constante fluir y un constante formarse y deformarse dependiendo del contenedor, es el escuchar, el que le otorga a ella, mientras nada dando algunas vueltas a sus pensamientos, una visión que le ayudará a sopesar todos los relatos y formarse el suyo propio, como en un rompecabezas, tiene tan solo algunas piezas, con distintos diseños y colores, y las arma conforme a estas bases.

En un principio, se pensó y se discutió mucho en taller con respecto a la forma de “La huella en el agua”, (proceso anterior a las mañanas y las escrituras oníricas que tuve), costó a pesar de venir pensándolo hace algunos años, creo que lo único que tenía claro era hacerlo coralmente debido a las pocas personas existentes que estuvieron en contacto con el personaje en discusión. Es así como lo onírico, lo pequeño, lo ambiguo se fue apropiando del tratamiento, pues lo real no puede vivir sin lo onírico, así como la fantasía siempre toma prestados escenarios reales. Entonces Maya Deren se convirtió en mi principal referente visual, siendo el tratamiento de *Meshes of the Afternoon* una idea de lo que podría ser el tratamiento visual en cuanto a los reflejos, las sombras y los planos expresivos a nivel de iluminación.

Una de los aspectos más importantes considerados a nivel de encuadre, en donde los planos cerrados son los que dotan a la mayoría de las secuencias, pues la idea era dejar los rostros fuera, enfocándose en sus manos, en sus brazos y en sus quehaceres diarios, la idea principal era dejar la mayoría del cuerpo, como forma humana fuera de campo para no contravenir ni contaminar el posible rostro imaginado de Florencia, y para que sólo hablaran sus espacios, los espacios campesinos que visitó.

Sin embargo, una vez que tuve un acercamiento literario con Maya Deren, me dio otro sentido aun más amplio con respecto a este tipo de planos, descomponiendo a los personajes en partes ínfimas y solo encuadrando a cabalidad la naturaleza en sintonía con otros seres que no fueran humanos, la única que aparece con más detalles es la *niña*, entendiendo que al principio de sus vidas los humanos no tiene una idea clara sobre la intención de sus actos como los adultos, por lo tanto,

“Dónde sea que él funcione como un fenómeno natural espontáneo, él le da formas típicas de la naturaleza, dónde sea que él funcione como una inteligencia analítica y creativa, él logra formas de un carácter completamente diferente. La naturaleza, siendo inconsciente, funciona por medio de un proceso infinito de inviolable causa y efecto cuyos resultados son inevitables. Pero las formas del hombre son el resultado de una manipulación controlada de acuerdo a una manipulación y una intención” (Deren, 1946: 9)

Como se analiza en *An Anagram of Ideas on Art, Form and Film*, los motivos son muy distintos entre la humanidad y la naturaleza, la naturaleza es como es, estando sujetos a sus propias reglas y a sus propios procesos, mientras que el hombre es regulado por la moral, no puedo discutir sobre la moral debido a que no es el foco de atención de esta reflexión. Deren plantea que en cualquier trabajo que esté bajo el alero del arte, la moral será algo que de manera subrepticia o no, regulará su formación, inevitablemente,

“En estas distinciones están implícitos las actitudes morales las cuales son respectivamente apropiadas. Las formas de la naturaleza siendo inevitables, son amorales, incluso en su forma más destructiva, como las enfermedades, no pueden ser consideradas moralmente responsables. Las formas del hombre son, al contrario, sujetos a las evaluaciones morales en términos de las intenciones conscientes las cuáles ellos incorporan y no son exonerados a priori de tales juicios por su mera existencia e incluso su persistente sobrevivencia” (Deren, 1946: 9)

Por ende, si bien en el momento de la creación del proyecto no estaba claro, además del expuesto anteriormente, por qué realmente los rostros, por lo menos los rostros adultos, no tienen una presencia en todo el film, excepto los animales, la niña y la naturaleza tal y cómo es, es porque el rostro humano expone una moralidad, una identidad, un juicio detrás de cualquier forma de comunicación, y eso, debido a los detalles de la historia, sentí que era necesario dejarlo atrás, dentro de lo posible.

Por ende las figuras humanas y los objetos son registrados de manera muy pequeña, el cerro, el estero, las sombras de los árboles que están en las faldas del cerro. Es por esto que la puesta en escena, otros juegos con la cámara mientras se producía el rodaje, fueron puestos en el montaje para dar forma a esos espacios en los cuales este personaje fantasma recorrió.

Si bien la visualidad y el ritmo del film sugiere lo que puede estar oculto, es el sonido el que devela los detalles de la historia. Con respecto al sonido ambiente, son los animales, el sonido del agua en sus diferentes formas de fluir en el campo, el viento, y los sonidos naturales que se producen en un campo abierto, son los que forman y construyen los paisajes que la personaje desaparecida recorrió y quizás siempre quiso volver, al mismo lugar donde dejó a su hija.

Ahora, debajo del agua la construcción es distinta, pues el nado transforma el ambiente a medida que la nieta se mueve, y afecta invariablemente el medio cuando va recopilando sus historias, en donde algunos animales acuáticos, como algunos tipos de ballenas, delfines chilenos y sonidos intrauterinos, sonares, sumado a composiciones de theremin, son los que expresan sonoramente el progreso de la nadadora de manera muy sutil.

En primera instancia, pensé en estos sonidos por los referentes que había oído, y quería agregarlos prácticamente por el simple sentido y por el simple gusto, pero ya al estar en el periodo para formar el diseño sonoro, la banda se construyó para que se dividiera en tres fases, nieta debajo del agua buscando comunicación con sus tías y su mamá. Las ballenas emiten sonidos para comunicarse entre ellas y tal vez con otras especies, el sonar del submarino emite sonidos para navegar, estudiar el entorno, medirlo y a la vez comunicarse, como segunda parte es ella tratando de formar sus propias preguntas a medida que sus tías les van entregando más información, el sonido del theremin de manera minimalista y los bajos golpes de los sonidos intrauterinos son los que representan en parte esta cierta confusión que se produce en algún momento, como tercer punto, es este constante ir y venir el que gatilla una cierta limpieza sonora al final de la piscina en donde la quietud debido al agotamiento de lo expuesto por sus familiares mujeres y porque su elemento de referencia lejano a su cultura, en este caso Las Ama japonesas, son las que definen, de cierto modo, la ruta de respuesta en el desenlace.

La principal fuente de inspiración fueron los relatos de mis tías y mi madre, por lo tanto la voz en OFF es la que forma y condensa la historia dentro de la obra. Podemos decir que las bases para la voz en OFF en la película tiene varias variantes. Chion, enfatiza primero el dentro y el fuera de campo como en el juego de las escondidas en nuestra tierna infancia y con la figura de la madre cuando desaparecía delante de nosotros y luego aparecía, “recogido por Freud y analizado por Lacan como modelo de juegos repetitivos en los que la subjetividad fomenta al mismo tiempo la superación de su desamparo y el nacimiento del símbolo” (Chion, 2004: 30), si bien las voces conforman toda una voz en OFF durante la obra, el comportamiento entre la imagen y estas voces es un modo que se puede sustentar en el juego de las escondidas del bebé con la figura materna,

“Desde que el mundo es mundo, son las voces las que muestran las imágenes y confieren al mundo un orden de cosas, dándole vida y nombre. La primera presentadora de imágenes es la Madre, cuya voz, antes del aprendizaje (eventual) de los signos escritos, hace que las cosas se destaquen dentro de una temporalidad viva y simbólica. Tanto en la función del charlatán y de narrador de historias como en la tradicional en OFF del comentario, subsiste siempre algo de aquella función original”. (Chion, 2004: 58)

Es por eso que la voz en OFF es la que da la forma narrativa a la obra, pues ligada también con el modo del encuadre, las partes de la imagen que unen la historia, todas las voces quedan fuera de campo, por lo tanto todo se torna voz en OFF, formando un relato coral de esas voces que desde niña me contaron este mito,

“Al principio, en la noche uterina, fue la voz, la de la Madre. La Madre es para el niño, después de nacer, más un continuo olfativo y vocal que una imagen. Nos la podemos imaginar, a la Madre, tejiendo a su alrededor, con su voz que procede de todos los puntos del espacio en tanto que su forma entra y sale del campo visual, una red de vínculos al que nos gustaría bautizar con el nombre de tela umbilical”. (Chion, 2004: 69)

El agua es el medio por la cual la nadadora se deja llevar y fluir mientras escucha los relatos de estas mujeres con la confianza de un infante por medio de las voces de sus tías y de su mamá, ve estas primeras imágenes que surgieron y forma imaginariamente a la mujer desaparecida, pues, a propósito de una referencia explicada por Chion a propósito de una película del japonés Kenji Mizoguchi, “el agua y la voz son dos imágenes de lo que no tiene ni lugar ni límites a menos que se le den” (Chion, 2004: 119), es la nadadora que se apropia de las voces y forma su propio relato, su propia historia, en la medida que nada.

En un principio, estaba un poco reticente para hacer un proyecto que tuviera que ver con este suceso, con este pasado, porque sin ninguna duda tendría que ponerme de alguna forma en pantalla, algo por el cual me costaba estar dispuesta, sin embargo en el transcurso de la investigación, de darle muchas vueltas al proyecto, de escuchar una vez más los relatos de las mujeres protagonistas, por lo menos de Elsa y Gladys, con Adriana fueron los primeros acercamientos, y filtrar varios acontecimientos, se decidió que la autora, la nieta que busca a su joven abuela perdida en las mentes de su familia, tomara desde un rincón de la piscina, estos recuerdos, tratando de analizar, ver y escuchar lo que le decían sus tías, por lo mismo, era hacer hablar a mis tías y mi madre como una suerte de representación de mi abuela biológica,

“Paul de Man desarrolló en 1979 a propósito del género autobiográfico. Recurriendo a la prosopopeya, concretamente a la acepción que la define como aquella figura retórica que consiste en hacer hablar a personas muertas o ausentes, el teórico desconstruccionista tildó al género autobiográfico de inevitablemente ficticio, en tanto que su mecanismo de funcionamiento consistía, según él, en dar voz a lo informe, a lo sin rostro, que quedaba, en su invocación, doblemente desfigurado” (Quílez, 2008: 88)

Indagar sobre ella fue la fórmula para tomar algo más que las experiencias de estas mujeres, su desaparición considera un aspecto frugal y sutil de nuestras existencias, como se había dicho anteriormente.

Por ende, el próximo reto que tuve que tomar fue pensar el proyecto en términos formales a esta situación puntual, cómo tomarla y desde dónde, por lo tanto ficcionar ciertos escenarios fue casi un impulso. Si bien, especialmente en el último tiempo, no se considera un límite claro entre ficción y documental, en donde ya las discusiones tal vez no tengan una estética esclarecedora con respecto a lo uno y lo otro, por esto mismo, en el momento de crear guión, no fue un tema considerar y mezclar ambos elementos.

Sin embargo, Lejeune es más radical al analizar que todo tema autobiográfico, o por lo menos en el documental autobiográfico, siempre, se quiera o no, será ficcional, como re construcciones de una secuencia vivida, pues a diferencia de la escritura autobiográfica, en donde no hay problema, pues tanto lenguaje como referente están distanciados, en el documental la imagen evoca, sugiere una parte de mi propia vida a través de una construcción imaginaria,

“El cine autobiográfico parece estar condenado a la ficción. No puedo pedirle al cine que *muestre* lo que ha sido mi pasado, mi infancia, mi juventud, sólo puedo evocarlo y constituirlo. El recuerdo infantil escrito es tanto una ficción como el recuerdo infantil

reconstituido en el cine, pero la diferencia es que puedo creerlo y hacerlo creer verdadero cuando lo escribo, porque el lenguaje no toma nada prestado de la realidad. En el cine, en cambio, la falta de autenticidad del artefacto se vuelve perceptible porque, en última instancia, una cámara también hubiera podido registrar, en otro tiempo, la realidad de lo que aquí es representado por un simulacro. La “superioridad”, del lenguaje se debe, pues, a su capacidad de hacer olvidar su parte de ficción, más que a una aptitud especial para decir la verdad. El cine presenta la desventaja de *poder* ser documental, la imagen, de estar siempre ligada a una realidad” (Lejeune, 2008: 19)

Será también porque todos los recuerdos se re significan en la medida que son tomados como un “esfuerzo reconstructor de la memoria, como sucesión de im – signos” (Pasolini, 2006: 10), como una construcción onírica a partir del caos, siendo los im – signos, una sucesión de fotogramas, que tan solo reconstruyen un referente...

Si bien faltaron pedazos, hubo cosas no dichas, o solo fueron frases muy puntuales en cuanto a la existencia de Florencia, siempre hubo pequeños detalles sumándose a través del tiempo, que cambiaban de alguna u otra manera la historia acerca de la vida de ella, pero en el cortometraje se registraron las sentencias que finalmente recuerdan mis ancianas tías y mi mamá, como bien se decía la “la memoria y el tiempo son creadores de novedad” (González, 2007: 9).

Finalmente considero que la formación de la obra, teniendo sus altos y bajos, fue un hermoso reto y una practica de autoconocimiento, por lo menos en este caso, si es que toda obra cinematográfica es un proceso de autoconocimiento cualquiera sea el proyecto y cualquiera sea el realizador. Siento que tuve una enorme suerte al contar con tanta gente que me apoyó durante todo el proceso.

Bibliografía

- 1.- DEREN MAYA, “AN ANAGRAM OF IDEAS ON ART, FORM AND FILM (1946), Chapter: The State of Nature and The Character of Man / The Nature of Forms” Pág. 9. Editorial THE ALICAT BOOK SHOP PRESS, Yonkers, New York. Disponible en: https://monoskop.org/images/3/31/Deren_Maya_An_Anagram_of_Ideas_on_Art_Form_and_Film.pdf
- 2.- GONZÁLEZ NAVARRO ADRIANA, “MEMORIA Y CREACIÓN EN MATERIA Y MEMORIA DE HENRI BERGSON” (2007), Tesis Facultad de Filosofía, Pontificia Universidad Javeriana, Introducción, Pág. 9. Colombia. Disponible en: <http://javeriana.edu.co/biblos/tesis/filosofia/tesis01.pdf>
- 3.- QUÍLEZ LAIA, “CINEASTAS FRENTE AL ESPEJO. Capítulo: Sutiles Pretéritos. (postmemoria (s) y (auto) biografías (s) en el documental contemporáneo” (2008), Páginas: 87 y 88. Editorial Gregorio Martínez Gutiérrez, Madrid.
- 4.- LEJEUNE PHILIPPE, “CINEASTAS FRENTE AL ESPEJO. Capítulo: Cine y autobiografía, problemas de vocabulario” (2008), Pág. 19. Editorial Gregorio Martínez Gutiérrez, Madrid.
- 5.- CHION, MICHEL, “LA VOZ EN EL CINE. Capítulos: Mabuse. Magia y poder del Acusmase y Tamaki. Cuentos y relatos de la voz” (2004), Páginas: 58, 69 y 119. Ediciones Cátedra (Grupo Anaya S.A), Madrid. Disponible en: <https://es.scribd.com/document/340347462/CHION-M-La-voz-en-el-cine>
- 6.- PASOLINI PIER PAOLO, “CINEMA: El cine como semiología de la realidad, Capítulo: El cine como poesía” (2006), Pág. 12, Universidad Nacional Autónoma de México, CDMX.



FORMULARIO DE AUTORIZACIÓN DE PUBLICACIÓN DE TESIS

1.- Identificación de la Tesis

Nombre del alumno/a Carolina Vanessa Acevedo Zúñiga
 Dirección Camino de Loyola 5264 -A, Depto 529
 Teléfono +56 9 9191 5155 E-mail cro.2c2@gmail.com

Título de la tesis La huella en el agua
 Facultad Instituto de Comunicación e Imagen
 Departamento ICEI
 Carrera Magister en Cine Documental
 Título al que opta Magister
 Profesor guía Catalina Doroso Pinto
 Fecha de entrega 27 de diciembre del 2008

2.- Autorización de publicación

A través de este documento, indico a la Dirección de Servicios de Información y Bibliotecas, mi decisión respecto a publicar en formato digital mi tesis en los sitios www.repositorio.uchile.cl, www.tesischilenas.cl y www.tesislatinoamericanas.info.

Autorizo su publicación (marque con una X):	
<input type="checkbox"/>	Inmediata
<input type="checkbox"/>	A partir de la siguiente fecha: _____ (mes/año)
<input type="checkbox"/>	No autorizo su publicación (sólo resumen y metadatos)


 Firma del alumno

3.- Forma de entrega de la tesis

Las tesis deben ser entregadas en CD-ROM o DVD (texto completo), o bien enviadas en formato digital si su Facultad tiene implementado un sistema de registro electrónico de tesis coordinado con el Repositorio Académico. Además, entregar este Formulario de Autorización debidamente completo y firmado a la Unidad Académica que recibirá su tesis.