



# **“Una casa hecha de cenizas cerca del mar”**

**Reflexión teórica para optar al título de Magíster en Cine Documental**

**Nombre autor: Fernando Arriaza Fuentes**

**Profesora guía: Catalina Donoso**

**Profesor de seminario: Francisco Hervé**

**Profesora informante: Alejandra Carmona**

**Tutor técnico: Patricio Alfaro**

## **Introducción:**

### **- Sinopsis de la obra:**

*Una vieja casa cerca de la costa almacena todos los recuerdos que permanecen de la historia de mi familia. Viejas fotografías, murallas carcomidas por las termitas, adornos en descomposición y fantasmas adornan lo que alguna vez fue el pilar de la memoria de mis abuelos. Cerca de la misma casa asoma el mar, el lugar donde termina la historia de mi familia, el lugar donde deberé arrojar las cenizas de mi madre.*

### **- Motivación:**

Podría decirse que, desde mi primer acercamiento al cine documental, me tomo un tiempo poder identificar de manera precisa cual tipo de aproximación a este era la que más me acomodaba, o bien, la que más me hacía sentido. En un principio fui atrapado por las películas de seguimiento de personajes, atraído y seducido por el control del imprevisto, por la reconstrucción de la realidad, por el pacto que se llevaba a cabo con el otro, por la experiencia totalmente diferente de un rodaje de ficción.

Sin embargo, una primera aproximación a la dirección de este tipo de obras terminó por desencantar este romanticismo en torno al seguimiento de un personaje, no en el sentido de desencantarme de dichas obras, sino de darme cuenta de que dicho proceso quizás no era el más idóneo para mí, lo que a su vez dejó abierta nuevamente la pregunta de qué tipo de cine documental era el que yo mismo perseguía.

Tuvo que pasar más tiempo para ir descubriendo la infinidad de posibilidades que permitía el cine documental. A través de distintas películas entendí que estas podían tratarse no sólo sobre personajes o acontecimientos, sino que, sobre lugares, sobre objetos, e incluso sobre nada en particular, lo que a su vez se trataba de ser sobre todo.

Dentro de las películas que descubrí, probablemente las que más eco hicieron en mí fueron aquellas que se trataban sobre las vidas de sus propios realizadores. La historia personal, la película biográfica, en primera persona, por alguna razón tuvo un impacto profundo en mí. Alguna vez Truffaut dijo que el cine en el futuro se trataría de eso, de la vida de sus realizadores, y que eso haría de las películas un acto de amor. No pude evitar sentir que dichas palabras eran certeras.

Directores como Jonas Mekas, Naomi Kawase, y posteriormente dos de mis favoritos, Andrés di Tella y Eric Pauwels, terminaron por forjar en mi persona el ímpetu por desarrollar un cine que pudiera encontrarse en la historia de uno mismo, entendiendo que cada historia tiene su particularidad. Buscar en la biografía propia, en las memorias del ser y en la intimidad de uno involucra un acto de conexión con el espectador, un acto de abrir lo particular a lo universal, una búsqueda de dialogar con el otro a través de lo vivido.

Dicha posibilidad del cine me llamó a escribir este cortometraje, a entender la película como un acto no sólo de sanación o búsqueda personal, sino que también como un vínculo con el mundo, un vínculo desde lo cotidiano, desde el sentir que cada persona tiene, desde el mundo que cada uno posee. Fue convertir mi historia en un punto donde pueda encontrarse alguien más.

Dicho esto, mi búsqueda con esta obra fue entender a la muerte desde la cotidianidad, de compartir una visión sobre los ciclos de la vida y la naturaleza de estos. Todas las personas nos enfrentamos eventualmente a la desaparición de nuestras familias y a encontrarnos con una memoria que es lo único que queda después de la muerte. Un acontecimiento que es a su vez tan trágico como universal y cotidiano fue lo que me impulsó a transmitir dicha experiencia hacia el otro.

### **Tratamiento estético y narrativo de la obra:**

*“La tragedia de la vida comienza con el lazo entre padres e hijos”.*

### **Ryunosuke Akutagawa**

El mar golpea fuerte e incesante en el roquerío, formando una espuma blanca que contrasta con el filo de las piedras. Un intertítulo devela lo que parece ser el inicio de una carta.

*Querida mamá:*

*A propósito del día que murió mi abuelo...*

Mi voz narra lo que sigue de la carta.

*¿Qué recuerdas de ese día? Yo recuerdo los cigarrillos que empezaste a fumar, que tu pelo se puso blanco y tu imagen en la cama, encerrada en tu habitación por un mes.*

El mar sigue golpeando incesantemente las rocas a medida que la voz lee la carta.

La carta sigue, ahora recuerda las palabras de mi madre el día en que murió mi abuelo: que arrojara sus cenizas al mar, junto a las de mis abuelos, cerca de la casa que su padre construyó.

Ese mismo mar que golpea brutalmente las piedras, el mismo mar que se llevará sus cenizas.

*Una casa hecha de cenizas cerca del mar*

Una gran casona de madera asoma entre árboles de gran altura. Poco a poco la luz empieza a bajar y la ensombrece.

No son muchos los recuerdos que quedan de mi familia: objetos gastados y un Buda de marfil para la buena suerte.

La casa por dentro es un lugar que mezcla lo nostálgico y lo lúgubre. Asoman en la muralla las fotografías de mis abuelos cuando jóvenes, colgadas como si coronaran el living de la casa. Más fotografías se encuentran dispersas en los distintos muebles del lugar: vacaciones, fiestas familiares, el auto nuevo que mi abuelo compró en aquella época. A través de planos largos identificamos los distintos objetos viejos que adornan el lugar.

Mi voz divaga por los recuerdos de mi abuela que mi madre me entregó, memorias que oscilan entre objetos que recuerdan a ella y episodios de la vida que compartieron juntas: el día en que mi madre se enteró que ella tenía cáncer, la sensación de que el mundo se

derrumbaba y luego todo lo que involucra la adolescencia, las peleas entre ambas y las reconciliaciones.

La cámara sigue su recorrido por la casa. Por un lado, una mecedora ahora estática en medio del living, por el otro, dos camas sin usar parecieran que guardarán cuerpos en las mismas. Finalmente se ve la última habitación del lugar, una cama envuelta en plástico que nadie más usará.

La carta ahora habla sobre mi abuelo mientras las imágenes nos muestran el patio exterior de la casa. El lugar son una mezcla de ruinas de viejas bodegas entrelazadas con maleza y ramas. Mi voz narra como mi abuelo se fue quedando solo una vez murió mi abuela, o bien como la familia se deshizo desde ese día, como si a un árbol le hubiesen quitado sus raíces. Mientras tanto vemos las ruinas de lo que queda de ese espacio de la casa.

Vemos una ventana que da hacia el comedor, con una silla apoyada en el marco. Mi voz recuerda aquella vez que mi madre salió de casa y volteó a ver la nuca de mi abuelo desde la ventana, sintiendo que se estaba quedando solo. La imagen se queda estática en la vieja ventana asemejando el recuerdo de mi madre.

*Nadie te enseña nunca lo duro que es ponerse viejo.*

La carta narra sobre una vieja leyenda japonesa, leyenda que habla sobre jóvenes que llevaban a sus padres a la cima de la montaña para dejarlos morir ahí, todo a causa de la pobreza en los pueblos rurales. Las imágenes muestran los desolados bosques cercanos a la casa, los que parecieran trazar un camino interior parecido al de las montañas de la leyenda. El final de esta cuenta sobre una madre que rompe las ramas camino a la cima de la montaña para dejar un camino a casa a su hijo.

Finalmente se vuelve hacia el mar, ahora más calmado en el atardecer. La carta interpela a mi madre preguntándole si acaso dejará un camino a casa para mí. El sol se pone a lo lejos mientras las olas siguen golpeando las piedras. Ese es el lugar donde la historia de mi familia terminará.

### **Concepto principal de la obra:**

A primera vista podría parecer que el concepto principal de la obra es la muerte, tanto por ser el punto de partida del "conflicto" del cortometraje como por ser tratado en dos ocasiones más dentro de este. Sin embargo, otros conceptos cruzan la obra, tales como la familia y la memoria, lo que unidos al concepto de la muerte lo transforman en su inverso, es decir: la vida.

Podría sonar contradictorio plantear que la vida es el concepto principal de la película, pero la realidad es que es el concepto que aparece de manera transversal en todo el cortometraje. Desde el anuncio del cáncer de mi abuela cuando mi madre tenía trece años, pasando por los conflictos de la adolescencia, la desintegración de mi familia y la soledad de mi abuelo, concluyendo con su propia muerte, lo que aparece finalmente es la cotidianidad en el paso del tiempo de una familia común y corriente: una familia que vive acontecimientos y se desintegra a medida que pasan los años.

Este proceso me parece que es sumamente natural y cotidiano: los padres envejecen, se van quedando solos y finalmente mueren, quedando atrás objetos viejos, casas desoladas y abandonadas, así como fotografías que constituyen la memoria de que alguna vez una familia existió ahí.

Desde mis primeras aproximaciones al cine, especialmente al cine documental, he tenido la intención de retratar la cotidianidad de los procesos naturales de la vida, específicamente la vida dentro de núcleos familiares. La muerte en este aspecto es sólo otra cara de este proceso, una faceta que no es la última ya que dialoga con la memoria y los recuerdos que mantienen con vida la historia de los individuos.

No existen en el cortometraje preguntas por la trascendencia después de la muerte, muy por el contrario, se asume esta como un proceso con el cual se busca la reconciliación, con el cual se cuestiona que es lo que queda detrás. Como comentaré más tarde en mi referente cinematográfico, quien vendría a ser el cineasta japonés Yasujiro Ozu, mi intención fue plantear la cotidianidad de la vida, vista desde el ángulo del paso del tiempo tal cual hizo el director nipón.

#### **Punto de vista del autor:**

*“Documental es lo que es de verdad”*

#### **Extraído de la película “Cien niños esperando un tren” de Ignacio Agüero**

La presente cita puede resultar engañosa en cuanto puede interpretarse como una posición que establece al documental como un dispositivo de realidad más allá del cine propiamente tal, y la verdad es que no es mi intención tomar dicha postura, sino que por el contrario, quisiera darme la libertad de sacar un poco de contexto a estas palabras emanadas desde un niño que descubre el cine por primera vez en los talleres de Alicia Vega para cuestionarme sobre estas si existe alguna aparente “verdad” en relación al fenómeno cinematográfico. Creo, por lo tanto, necesario en este apartado de la presente reflexión, darme la libertad de cuestionarme en mis propias palabras sobre la existencia de algún fenómeno “real” o de “verdad” dentro del quehacer cinematográfico que ha implicado la realización de la película “Una casa hecha de cenizas cerca del mar”, de aquí en adelante el cortometraje.

Quizás un buen punto de partida sea un ejemplo clásico de lenguaje cinematográfico: si nos detenemos un minuto en pensar una escena compuesta de un plano contra plano de un hombre y una mujer mirándose fijamente, bajo la lluvia, y con música dramática de fondo, bien podemos interpretar en dicho juego de imágenes y sonido que estos dos personajes se miran con deseo y son amantes, lo que bien podría ser una interpretación propia de lo que es el llamado efecto Kuleshov. En este caso, la escena ha podido construir en el espectador una idea sencilla: que ambos personajes están enamorados.

Ahora quisiera pasar a un ejemplo concreto de la película “Cuentos de Tokio” (1953) del director japonés Yasujiro Ozu: en la escena vemos al personaje de la abuela jugando con su nieto fuera de la casa. Mientras ella ve al pequeño jugar se pregunta que será su nieto

cuando sea mayor, si acaso será un doctor al igual que su padre. Finalmente, ella se pregunta si acaso estará presente cuando tal día llegue y su mirada cambia de una mirada enternecida a una mirada resignada. La idea que transmite esta escena es mucho más compleja que la del ejemplo anterior: la abuela sabe que no le queda mucho tiempo y que no podrá ver a su nieto crecer, pero la "verdad" emanada de la escena va más allá, de manera que el espectador es testigo del paso del tiempo como una realidad inevitable.



Esta escena me permite ejemplificar lo que, a mi parecer, es la “verdad” que puede emerger en el cine: revelaciones de ideas complejas que sólo pueden ser leídas a través del lenguaje cinematográfico. Dichas revelaciones pueden aparecer gracias a la puesta en escena de objetos, personajes, lugares e incluso situaciones, de manera que a través del visionado de una película pueden ser leídas, identificadas y procesadas por el espectador como una “verdad”.

¿Cuál es la verdad que persigue mi cortometraje? Responder esto me lleva necesariamente a mi experiencia personal, ya que finalmente el cortometraje se articula como una carta a mi madre sobre la memoria de nuestra familia. Este cortometraje nace a raíz de la muerte de mi abuelo y de una petición que hizo mi madre posterior a esta: que el día que muriese arrojara sus cenizas al mar junto a las de mis abuelos en Horcón, un pequeño pueblo pesquero donde mi abuelo construyó una casa donde mi madre vivió todos los veranos de su infancia y juventud. El ritual de arrojar las cenizas implica un desprendimiento físico de los restos familiares, de una despedida definitiva.

En este sentido el cortometraje articula tres dimensiones de la pérdida: la muerte de la abuela que no conocí, la muerte de mi abuelo en el presente y la futura muerte de mi madre, dicho de otra manera, el efecto del paso del tiempo en una familia que se deteriora. El cortometraje se construye en torno a la casa que mi abuelo construyó, último bastión de la memoria familiar y lugar anexo al mar, el lugar donde termina la historia de mi familia, una familia que como tantas otras se ve enfrentada al curso de la vida, al paso de los años y que lidia con la muerte, los recuerdos y la memoria.

La casa es un lugar abandonado, ocupado por objetos que sugieren una vida previa, pero en un estado de suspensión temporal, como si fuese habitada por un pasado eterno. El encuentro con este espacio no es únicamente una recuperación de esta memoria familiar, sino una reflexión de como esta dialoga con el paso del tiempo lidiando a su vez con su desintegración y permanencia. ¿Qué ocurrirá después de la muerte de mi madre? ¿Qué pasará cuando no me queden ni las cenizas de mi familia? Estas pueden resultar preguntas angustiantes, pero el cortometraje no intenta reflejar dicha angustia, sino que trata de observar con una resignación agrídulce, al igual que las películas de Yasujiro Ozu, el transcurso de la vida en un núcleo tan íntimo y cotidiano como lo es la familia.

Establecer esta verdad, que es la noción del paso del tiempo, de la vida y de las pérdidas que esto conlleva como parte de la experiencia humana, es lo que a mi parecer constituye mi punto de vista a la hora de realizar este documental. Esta vendría a ser mi aproximación no sólo a la historia de mi familia, sino que, a una concepción del cine documental, o mejor dicho, del cine en sí mismo. Es un conjunto de decisiones de mirada que establecen un acercamiento a cómo transmitir mi visión del cine, de sus temáticas y de sus posibilidades, así como también de cómo concretar un diálogo con el espectador, algo fundamental que establecí en mis motivaciones para realizar esta obra.

Dicho esto, es necesario mencionar cuáles son las decisiones cinematográficas elegidas para dar paso a esta revelación, o mejor dicho, que concretan mi punto de vista, para lo cual me basaré en mis referentes cinematográficos y teóricos. Esta decisión proviene de que creo que se haría insuficiente un simple desglose por departamentos técnicos como fotografía, montaje o sonido, y, por el contrario, pareciera más certero dividir el cortometraje en dos dimensiones que en conjunto construyen la revelación buscada. Estas dos

dimensiones serían una formal y otra poética, siendo la primera el conjunto de decisiones de lenguaje y la segunda el contenido que emana de dichas decisiones.

Para la dimensión formal citaré mi referente cinematográfico principal: la obra de Yasujiro Ozu, según sus aproximaciones al arte Zen y al estilo trascendental tal como lo plantea el crítico y director Paul Schrader. Por el otro lado, la dimensión poética estará dada por mi referente teórico principal, la académica Shaday Larios, cuya obra me permitirá indagar en los conceptos que trata el cortometraje según sus decisiones estéticas.

### **La dimensión formal / Referentes cinematográficos:**

Las decisiones de lenguaje del cortometraje responden principalmente a un estilo basado en las naturalezas muertas, lo que implica a su vez una economía de recursos donde la presencia humana es casi completamente omitida. Estas decisiones buscan principalmente sumergir al espectador en un viaje al interior de la casa de mi abuelo y hacerlo testigo de la memoria familiar a través de un recorrido epistolar de mi parte hacia mi madre. La elección de estos recursos buscó poner énfasis en los objetos y los espacios como protagonistas y contenedores de la memoria familiar y su desvanecimiento. Si bien estas decisiones parecieran contrastar con el cine de ficción de Ozu, la verdad es que constituyen una reinterpretación de su obra según las aproximaciones más profundas al cine que realizó el director.

Pasando a acercamientos más ligados a su estilo cinematográfico, me resulta importante la distinción que hace el crítico y director Paul Schrader de lo que vendría a ser el estilo trascendental en el cine. El autor lo pone en palabras sencillas: *“una forma fílmica de representación general que expresa lo Trascendente”* (Schrader, 1972, p.29). Para Schrader, el estilo trascendental es analizable por parte de la crítica cinematográfica, por lo cual contempla el uso de distintos mecanismos que pueden ser leídos por el espectador.

El autor en su análisis del estilo trascendental pasa por la filmografía de tres autores de distintos países: Bresson, Dreyer y finalmente el mismo Ozu, demostrando así que el estilo mencionado es transversal a la cultura, idiosincrasia y subjetividad de cada autor. Dicho en otras palabras, según Schrader (1972):

*Existe una verdad espiritual que puede ser alcanzada de forma objetiva a través de una composición configurada con objetos e imágenes dispuestas unas tras otras, una verdad que no puede ser expresada por medio de una aproximación personal, subjetiva o cultural.*

La presente cita puede resultar conflictiva al negar la aproximación personal y subjetiva, especialmente para un cortometraje que habla principalmente sobre la memoria familiar. Sin embargo, y como mencioné previamente, la película busca la revelación de una “verdad” hacia el espectador, la cual no podría emerger únicamente desde la experiencia personal del realizador, sino que, por el contrario, aparece en la medida que se disponen una serie de elementos en la obra que pueden ser interpretados por otro de manera de alcanzar una revelación. Dicho esto, me atrevería a afirmar que mi cortometraje se enmarca en el estilo trascendental del cine según los planteamientos de Schrader, en cuanto su forma fílmica es analizable con respecto a su expresión de lo trascendente y basada en cómo se aproximó el mismo Ozu a este estilo.

En cuanto a desde dónde analizar la dimensión formal de mi cortometraje, me centraré en las distinciones que hace Schrader sobre el estilo trascendental en el cine de Ozu y sus aproximaciones con el arte Zen, descartando en este caso sus aproximaciones a Bresson y Dreyer. Según plantea Schrader (1972):

*Quizás el principio básico del arte zen es el primer koan, el ¡Mu!, el concepto de negación, de vacío, de nada. La nada, el silencio y la inmovilidad en el arte zen son elementos positivos y, más que la ausencia de algo, lo que representan es una presencia.*

Para Schrader (1972) el ¡Mu! en la gramática ozuniana se expresa a través de las “codas” de sus películas, las que vendrían a ser los planos estáticos de la ciudad, los alrededores de la vida cotidiana japonesa, edificios, pasillos, jardines, objetos y naturalezas. Siendo el cine de Ozu un cine que dialoga lo interior con lo exterior, el conflicto de las tramas se daría principalmente en los interiores, siendo las codas las introducciones a estos. Para el autor las codas no dan mayor peso al párrafo de la gramática ozuniana, sino que la acción o el conflicto que sucede en los interiores aporta significado al silencio y a la quietud de las codas.

En mi cortometraje el concepto de las codas ozunianas es fundamental, ya que la película lo que busca es llevar al extremo este recurso. Se podría decir que el cortometraje anula las escenas de conflicto clásicas del cine de Ozu y se centra en convertirse en una película compuesta únicamente de codas. En este sentido, se explota al máximo el concepto del vacío o del ¡Mu!, eliminando las presencias vivas del cuadro fílmico. Donde Ozu situaba el conflicto, a saber, en los diálogos de los personajes que habitaban los espacios, mi cortometraje los sitúa en la única presencia distinguible: la voz en off.

La voz en off vendría a ser el único factor humano que penetra el cortometraje, del cual se han aislado completamente los seres humanos. La voz da sentido al silencio de las codas, permitiendo complementarlas y hacer emerger de ellas el protagonismo de los objetos y los espacios como principales protagonistas de la película.

Elegir el camino del ¡Mu! en este caso no es azaroso, sino que responde a un intento de aproximarse al estilo trascendental de Ozu, poniendo en primer plano el vacío, la nada y lo inerte, lo que genera una suerte de cuadro en blanco sobre el cual se retrata el conflicto de la vida y de la cotidianidad.

Pareciera en este caso que se hace más referencia al vacío que a la cotidianidad de las tramas de las películas de Ozu, pero lo cierto es que es en base a este estilo que respeta los cuadros vacíos y el silencio que el tiempo penetra en la película. Según como lo plantea Wim Wenders en su documental “Tokyo-Ga” (1985), el espectador del cine ha asimilado de tal manera la distancia entre la realidad y lo que ve en pantalla, que gestos tan mínimos como la sombra de una nube, la sonrisa de un niño en el paisaje o el vuelo de un pájaro resultan impactantes. Para Wenders, las películas de Ozu eran frames de realidad desde el primero hasta el último, películas que lidiaban con la vida misma constantemente, películas donde los objetos y los paisajes se mostraban tal como eran frente al espectador. Esta reflexión del director alemán proviene desde el mismo concepto del ¡Mu!, el cual podemos notar que es el que permite que los conflictos ozunianos adquieran su real naturaleza de “revelación” o de “verdad”: es una entrada al tiempo y la realidad dentro del cuadro cinematográfico, alcanzando así la revelación de lo trascendental.

### **La dimensión poética / Referentes teóricos:**

Resumiendo lo dicho anteriormente, la dimensión formal del cortometraje está dada por el uso de las codas, las cuales representan el sentido del vacío, del ¡Mu!, llevadas a un extremo donde las naturalezas muertas, los espacios y los objetos dialogan con la voz en off que complementa al silencio y a las ausencias humanas en la imagen, permitiendo así aflorar la realidad de la cotidianidad familiar.

En este sentido, se podría hablar de que el cortometraje actúa como un lienzo, como un escenario donde son dispuestos estos objetos que cobran protagonismo en cuanto son los únicos remanentes humanos de una memoria familiar, la única huella de que aquel espacio que se nos presenta como vacío alguna vez fue habitado por alguien, remitiendo a una vida pasada y que de alguna manera sigue su curso visto desde otra generación.

De esta manera, se podría decir que las decisiones de la dimensión formal del cortometraje hacen de este un “escenario de la materia indócil”, concepto que acuña la académica Shaday Larios para referirse al espacio donde los objetos cobran una vitalidad que trasciende nuestra relación mercantil con ellos. En su libro, llamado de la misma manera, Larios (2018) empieza de la siguiente manera:

*Escribir “objetos vivos” en este libro alude a una posibilidad de latencia en la condición inanimada de los objetos cotidianos, determinada por cómo las personas los vivimos. La idea de vitalidad no puede realizarse sin incluirnos en una actividad de intercambios que trascienden la inercia operativa, industrial, mercantil de la objetualidad. Presupone un dinamismo, una cierta energía asociada a una cadena de sucesos históricos que impulsan a los objetos cotidianos a visibilizarse como potenciadores de relaciones sensibles y acciones socioculturales.*

Me gustaría detenerme sobre como la autora habla de “objetos vivos”, de la posibilidad de latencia de los objetos cotidianos y en como se habla de que la idea de vitalidad depende de incluir al otro. Es precisamente esta vitalidad de los objetos lo que busca la construcción del cortometraje a través de codas: interpelar al espectador sobre una memoria familiar que se compone únicamente de objetos inanimados. Como ya mencioné antes, mis aproximaciones al estilo trascendental requieren de la configuración de ciertos objetos e imágenes sobre el cuadro que vendría a ser el escenario de la materia indócil, el cual para Larios (2018) es el soporte sobre el cual se pueden estudiar las causas y visibilizar las disputas de la “objetualidad” en cuanto los objetos se resisten a ser únicamente objetivados; así, sobre este soporte o lienzo, se ponen en escena los objetos a la espera de que en su relación con el espectador desborden una vitalidad en la medida que se resistan a ser contemplados en un sentido unívoco.

Sin embargo, con esto sólo he logrado definir al cortometraje como un espacio que da la posibilidad a los objetos de ser expresados en una vitalidad diferente a su uso cotidiano y cómo esto se adhiere al estilo trascendental en el cine. Faltaría todavía de alguna forma definir como esta vitalidad se relaciona con el espectador y de que manera compone una dimensión poética que puede ser leída por este. Para esto, hay dos conceptos que Larios (2020) plantea en un artículo escrito a propósito de la resignificación de los espacios a propósito de la pandemia, los cuales son Inconsciente Material e Inconsciente Habitacional.

El Inconsciente Material vendría a ser el primer paso sobre el cual los objetos desbordan vitalidad. Cuando estos son posicionados en el cuadro componiendo las codas, aquello que antes era considerado inservible trae al presente la memoria, de manera que aquello que siempre estuvo ahí y fue vedado por la cotidianidad adquiere una nueva fuerza que lo resignifica. Es ahí cuando pasamos al Inconsciente Habitacional, que para la autora es una dimensión sensible que lleva la experiencia del, en este caso espectador, hacia una memoria más remota de lo que en este caso sería el hogar de cada quien, pero en este caso vendría a ser la casa de mi abuelo. Así, yo como narrador del cortometraje me sitúo en un presente, pero con la conciencia de las generaciones que previamente habitaron el espacio, llevando al espectador hacia la misma toma de conciencia.

A través de estos dos conceptos pretendo de alguna manera esbozar la experiencia en el espectador que persigue el cortometraje, el cual es situado frente a este lugar que es la casa de mi abuelo en un recorrido donde los objetos son guías de una memoria latente, la cual finalmente apela a un sentido universal sobre la memoria de cada familia y como esta habita en lo inmóvil.

### **Análisis del proceso de producción:**

A mi parecer el proceso de producción del cortometraje es intrínseco a el tipo de película que este es. Me parece necesario mencionar que la obra pasó por varias versiones antes de llegar a sus decisiones estéticas definitivas. En un principio contemplaba fuertemente el uso de puesta en escena en base a actores que representarían a los miembros de mi familia. En este sentido, el cortometraje osciló constantemente entre un cine de registro de lo íntimo y cotidiano como el de Naomi Kawase y un cine documental de puesta en escena como bien podría ser "A metamorfose dos Pássaros" (2020) de Catarina Vasconcelos.

El cortometraje se constituyó finalmente como uno de puestas en escenas de objetos y espacios, por lo que se desarrolló un rodaje de observación de locación principalmente. A diferencia de un rodaje de seguimiento de personajes o de acontecimientos, la grabación de mi cortometraje fue de una naturaleza controlada y sin mayor espacio al imprevisto. Se trabajó con el desarrollo de un guion preliminar sobre el cual se elaboró un primer scouting de locación que constituyó la elaboración de un teaser o primer acercamiento a la estética final que tendría la obra.

Posterior a un segundo scouting se desarrolló un bosquejo o storyboard sobre el cual se trabajó el rodaje, extrayendo así un conjunto de material de cámara de observación exhaustiva para dar paso el montaje. Por el otro lado, en cuanto al material sonoro, al no trabajar con sonido directo se definieron jornadas de rodaje dedicadas exclusivamente al registro de ambientes que luego fueron complementados con archivo sonoro durante el proceso de montaje.

Se podría decir que la oscilación entre un cine de lo cotidiano y un cine de puesta en escena está presente en las decisiones finales del cortometraje. Este termina por ser un cine de carácter intimista y minimalista que observa espacios cotidianos, pero de manera controlada y abierta a la intervención del espacio, como por ejemplo el uso de máquina de humo y reposicionamiento de los objetos en el cuadro, así como la construcción artificial de un paisaje sonoro diegético.

Es un proceso donde la investigación está dada por la experiencia e historia personal más que por un seguimiento constante de una realidad determinada, lo que permite un grado de control importante sobre lo que se filma. En este sentido, creo que la aproximación más correcta al estilo de producción corresponde al estilo de cineastas como Eric Pauwels, Peter Hutton o bien James Benning, directores que registran constantemente espacios controlados para articular una narrativa íntima ya sea desde el cuadro fílmico por sí solo o bien construida desde el relato de la voz en off. Es un estilo de producción más bien pictórico en cuanto busca establecer la construcción de cuadros específicos que, complementados con el estilo narrativo de la película, son dotados de cierto significado dentro de la obra.

En este caso, esta aproximación se concreta en un cine de primera persona y de carácter personal, un estilo de producción que requiere un equipo reducido de grabación y un enfoque más dedicado a la construcción de estos cuadros específicos y pauteados por una narrativa previamente construida donde las variaciones con respecto al guion preliminar son pequeñas, algo que fue comprobado durante el proceso de montaje.

A diferencia del documental de archivo o de seguimiento, este tipo de observación controlada es una metodología que entrega ciertas facilidades como el control, pero al mismo tiempo involucra también ciertos desafíos en cuanto a generar una narrativa coherente. Ya sean las imágenes por sí solas o acompañadas de una voz en off, el material en su conjunto al estar construido sobre un guion y un storyboard específicos no permite, como se mencionó antes, una mayor variación de su contenido en cuanto a la estructura narrativa. En este caso se pone en juego el grueso de la obra en los procesos de escritura y de elaboración de un plan de filmación de cuadros y sonidos determinados, al no ser un estilo de registro que permita "reconstruir" la realidad o el relato que es dado, por ejemplo, por personajes en un documental de seguimiento.

Observándolo desde la experiencia personal de lo que fue el proceso de realización del cortometraje, podría decirse que me sentí cómodo con las decisiones de estilo de rodaje, ya que este no fue realizado sino hasta dar con una exhaustiva construcción de la narrativa del mismo. Posterior a este proceso el rodaje se constituyó principalmente como una instancia de ejecución, considerando que el desafío principal se llevó a cabo durante el desarrollo de la obra, permitiendo así que el proceso de producción fuese fluido, controlado y en sincronía con el trabajo previo de la película.

### **Reflexiones finales:**

Si bien el cortometraje nació como un impulso personal de contemplación de mi memoria familiar y su desvanecimiento a través del tiempo, se terminó convirtiendo en una posibilidad de conectar con otro por la vía de los recuerdos materiales. En un mundo donde las personas desaparecen y los relatos pierden su voz, son los objetos los únicos vestigios que contienen las huellas de quienes estuvieron aquí antes que nosotros. De ahí proviene la decisión de apartar todo lo humano de la imagen, de aproximarse a través del vacío para así completarlo con el relato epistolar de mi voz, otorgándole sentido a las ausencias que permanecen ahí.

A mi parecer el cortometraje es capaz de dar la posibilidad de una experiencia de memoria familiar universal, conectando con el espectador y apelando a su propia historia de vida, al

punto de llevarlo a tomar conciencia de la memoria remanente de sus propios espacios y objetos. En este sentido creo que las decisiones visuales tienen una coherencia con el estilo trascendental planteado por Schrader y cumplen con convertir el cortometraje en un escenario de la materia indócil según lo planteado por Larios.

Sin embargo, y tratando de llevar esta reflexión a un punto autocrítico, hay dimensiones del cortometraje que no han sido del todo exploradas como en este caso vendría a ser el diseño sonoro. Hasta este momento, el diseño sonoro ha respondido principalmente a un enfoque naturalista que acompaña a las imágenes, cuando aún podría ser explotado como un elemento completamente significativo por sí mismo.

El cortometraje es un trabajo aún en proceso sobre el cual están definidas principalmente las bases, los pilares estructurales que sostienen la película. Hay una experiencia posible para el espectador y según mis propias palabras, una “verdad” que puede aparecer frente a él gracias a una serie de decisiones del lenguaje cinematográfico y, en ese sentido, creo que el cortometraje está en buen camino para lograr su fin último.

#### **Bibliografía:**

- **Schrader, P. (1972). Ozu. En *El estilo trascendental en el cine: Ozu, Bresson, Dreyer* (pp. 35 – 78). Ediciones JC.**
- **Larios, S. (2018). *Los objetos vivos: escenarios de la materia indócil*. Paso de Gato.**
- **Larios, S. (2020, Abril). *Casa y Teatro de Objetos: Intimidad del espacio doméstico en tiempos de guardar distancia*. Titeresante. Recuperado de <https://www.titeresante.es/2020/04/casa-y-teatro-de-objetos-intimidad-del-espacio-domestico-en-tiempos-de-guardar-distancia-por-shaday-larios/>**