



Cortometraje Documental

**Reflexión Teórica Para Optar al Grado de  
Magíster Cine Documental**

**Gonzalo Gómez Orellana**

**Profesora guía: Coti Donoso**

**Santiago de Chile  
2023**

## **1. Introducción: sinopsis de la obra y motivación**

### *Logline*

A sus 76 años, Marta lidera y participa con frecuencia de talleres para aprender manualidades y venderlas. En este camino se entrelaza con otras mujeres mayores con quienes comparte, en el ocaso de sus vidas, ser sostenedoras económicas y cuidadoras de sus hogares. Entre tensiones cotidianas y restricciones pandémicas, Marta sigue en movimiento para ayudar a otras y cumplir su rol autoimpuesto.

### *Sinopsis*

Junto a una pequeña mesa adaptada con una almohadilla para alfileres, Marta (76) repasa cuadernos gastados. Los necesita como guía para confeccionar piezas de macramé que venderá a conocidos; y también le ayudan a su memoria, para seguir enseñándole a otras.

Su hogar, donde el comedor y el living son el mismo espacio, se ha transformado en su taller. Allí guarda adornos y materiales, pero sobre todo guarda recuerdos y esperanza. Anhela volver a la normalidad, ver a sus vecinas y ser la monitora del taller de macramé que realizaba antes de la pandemia en un consultorio de Peñalolén.

El cuerpo de Marta ya no responde como antes y las marcas del tiempo abundan en su piel, pero no ha olvidado cómo tejer. Su mirada sigue iluminando el espacio, ella brilla y el movimiento de sus manos proyecta energía. Sabe que para construir un tejido se necesitan más que hilos, por eso, empuja la unión con sus vecinas e intenta que juntas retomen las manualidades para venderlas, generar ingresos y mejorar su motricidad y mente.

Durante la pandemia el taller se detuvo, pero Marta siguió activa. Junto al kinesiólogo del Consultorio lograron que otras mujeres mayores aprendan a conectarse por videollamadas, porque se necesitaban, se extrañaban, y ahora se organizan para retornar -paulatinamente- al taller de macramé en una sede vecinal.

“Martita” es el retrato de una mujer mayor de barrio, pero también es el retrato de otras que -como ella- llevan adelante vidas marcadas por la desprotección laboral, la vulnerabilidad social, las labores domésticas, y la falta de oportunidades. Mujeres que, en el ocaso de sus vidas, se levantan, sonríen, cuidan a otros y continúan tejiendo los vínculos y espacios de fraternidad que la vida y el sistema les negó.

### *Motivación*

Desde hace algún tiempo, la desigualdad se ha instalado como un debate entre académicos y comunidades a propósito del desarrollo de los países. El modelo económico chileno, de corte neoliberal, implantado bajo la dictadura, ha resultado exitoso para algunos y fracasado inexorablemente para otros, sobre todo para otras. Las mujeres se ven obligadas a vivir con la desigualdad económica que se proyecta a lo largo de sus vidas y con trabajos domésticos no remunerados. El cuidado de los hijos/as y las personas mayores de las familias resultan más bien un rol de género que se les ha otorgado a las mujeres sin posibilidad de renuncia. Nudo crítico que se refleja con extrema nitidez en el ocaso de sus vidas, especialmente en los barrios marginales de la capital. Esta película retrata el envejecimiento femenino de esta población invisibilizada para muchos.

Lejos de una mirada paternalista de esta realidad, indagué en sus motivaciones, en sus sueños, en sus ganas de vivir, en sus momentos de alegría, en sus estimulaciones y fuerzas para levantarse a diario. A través de Marta y el taller de macramé entré en una atmósfera en la que viven millones de mujeres en el país, mujeres como mis abuelas, como mi madre o como mi vecina. Mujeres que

se asocian y se acompañan, mujeres de barrio, mujeres invisibles, desconocidas. Mujeres que pese a sus variados problemas de salud, se hacen cargo de sus maridos, de sus hijos y de sus cercanos. Cuando conocí de este curso de macramé, me hablaron de que era un lugar para que pacientes del Consultorio Padre Gerardo Whelan de Lo Hermida en Peñalolén siguieran su tratamiento para mejorar la motricidad de sus articulaciones. Pero, más allá de eso, me encontré con un espacio fortificado, fraterno, un espacio de aprendizaje, de contención, donde las mujeres mayores se acompañan, se aconsejan y recorren temáticas que les preocupan. Un espacio construido desde el cariño y empuje de la señora Marta y otras que la antecedieron.

La luz de Marta es acogedora, y a medida que compartía con ella en el taller, me permitió entrar en la intimidad de su casa y de su historia, una historia que podría ser la de mi abuela.

Esa relación de confianza me permitió entrar a su mundo y dirigir esta película a través de una observación cercana e íntima, con una fotografía cuidada y atenta en los detalles del paso del tiempo, en manos arrugadas, expresiones, en ojos aparentemente cansados pero brillantes, vivos. En cada uno de los barrios existen Martas. Martas tejedoras de redes. Martas que caminan con su carrito de feria (a paso lento y firme). Martas que luchan. Martas que viven. Martas que cuidan. Como director quiero que el espectador identifique a sus Martas, que reflexione sobre el país que debemos ser, un país que considere el envejecimiento -sobre todo el femenino- para seguir adelante.

## **2. Tratamiento estético y narrativo de la obra**

El tratamiento audiovisual de “Martita” se entrelaza entre un estilo de observación documental, simbolismos y testimonios, creando un espacio cinematográfico que incita el imaginario del espectador al entrar en una atmósfera en la que viven millones de mujeres mayores en el país.

*Relación cámara con el personaje*

La cámara establece una relación cercana e íntima con Marta. Siempre observando, se comporta con matices. En el hogar de Marta se recurre a primeros planos fijos, estables, que saltan entre el rostro, manos arrugadas, tejidos y elementos del espacio que conserven el paso del tiempo. Los encuadres cerrados sugieren movimiento y acción, para entrar en la intimidad, cotidianidad y soledad del personaje en su casa. Sobre la fotografía en su espacio íntimo, la luz natural ilumina y resalta las texturas de su piel. En el taller, la cámara abre los encuadres a la acción e interacción entre las mujeres mayores. Así, las imágenes se registran desde el eje de la mirada de las mujeres para captar reacciones espontáneas y gestos cargados de emociones. Siempre en la búsqueda de interacciones entre ellas, con la intención de representar la unión y acompañamiento. En tanto, cuando la cámara sigue al personaje en el exterior, en la calle, tiene movimiento al compás de sus pasos lentos.

*Relación cámara con el entorno*

Las imágenes para retratar el espacio público son registradas con cuidada fotografía, composición y cámara fija. La intención es observar las calles del barrio a través de sus colores, murales y carga histórica y social. La cámara observa la cotidianidad de vecinos, en su mayoría personas mayores, que transitan anónimamente.

*Sonido*

El diseño sonoro de la película pretende enlazar los sonidos cotidianos del hogar y espacio de los personajes con la narración de Marta. Se rescatan las vivencias y pensamientos de ella no en un formato de entrevista sino más bien como relato para ser utilizado de off. También sus diálogos con otros personajes nutren la narración. Cuando no se utiliza el sonido sincrónico a las acciones se utiliza voice over de los personajes, relatando experiencias y pensamientos. No se utilizan locuciones de nadie externo a la historia. A esto se agregan texturas de sonidos ambientales de las locaciones. También cuenta con una pieza musical original (extradieética) que puntualiza episodios y etapas dramáticas de la película.

## *Montaje y estructura*

“Martita” cuenta con un montaje narrativo, guiado por la elaboración de macramé como hilo conductor que carga de simbolismo la película. Así, se divide en tres capítulos: 1. Hebra Guía; 2. Hebra diagonal; Y 3. Uniones. Para estructurar el montaje, se utilizan fragmentos ( concepto planteado por Eisenstein) para reforzar la producción de significado de las imágenes seleccionadas. En ese aspecto, se utilizan códigos sonoros y estéticos que entreguen pistas al espectador respecto al espacio donde se desarrolla la acción. La propuesta se elabora con un montaje alternado (alterna mediante cambios de planos una misma acción) y un montaje tonal, con elementos como la iluminación, los grados de foco, las texturas de la imagen, etc., con una disposición rítmica de acuerdo a las sensaciones que puede producir en el espectador.

### **3. Hipótesis de trabajo o concepto principal que desarrolla la obra**

“Martita” es un cortometraje documental que aborda el envejecimiento femenino en barrios marginales, cuya idea central es incitar el imaginario del espectador a través de la historia de una mujer mayor que lidera un taller de macramé. Así, la película crea un espacio simbólico en el que las motivaciones, sueños, preocupaciones de mujeres mayores dan visibilidad a una población que carga con roles y desigualdades desde la cuna. Las mujeres, además, asumen más responsabilidades debido al peso “familista” de los cuidados asociada al género en el marco de las familias.

#### *Los Objetos*

##### *Marta Pastene*

Nació en Mulchén, Región del Bío Bío, y a los 12 años llegó a Santiago a trabajar como empleada doméstica. Tras casarse y ser madre, dedicó toda su vida al cuidado de su familia, siempre generando recursos económicos con pequeños pitutos. Tiene 76 años, y posee un liderazgo innato, es de chiste y risa rápida. Tras ser operada conoció el taller de macramé y no tardó en aprender y transformarse en la tutora para otras. Claro, su principal motivación siempre es ayudar.

##### *Taller de macramé*

Es un espacio donde mujeres mayores se reúnen para acompañarse, aconsejarse, en torno al aprendizaje de manualidades. Durante la pandemia del COVID-19 se detuvo, pero gracias a la voluntad y cariño de Marta y el grupo se pudo mantener el contacto y tareas por medio de videollamadas. Esta película transcurre en la etapa de retorno a la presencialidad, con las restricciones sanitarias. Al volver, se reúnen en una Junta de Vecinos, ellas le dan vitalidad al espacio con colores de sus materiales, lanas e hilos.

##### *Casa de Marta*

Es uno de los espacios más relevantes de la película. En este se retrata la intimidad de Marta. Cada objeto entrega pistas de su historia y del paso del tiempo. Hoy Marta sólo vive con su marido que pasa la mayor parte del tiempo con problemas de salud.

##### *Consultorio*

La salud es uno de los principales temas que preocupan a las personas mayores. Por ello, acuden con frecuencia al consultorio. Marta ha generado una relación de cariño con el kinesiólogo, con quien comparte la motivación de mantener el taller para ayudar a otras.

##### *Barrio en Lo Hermida*

Nace de una toma de terrenos en los 70 en la comuna de Peñalolén. Este sector cuenta con una carga histórica, político y social de lucha como resistencia contra la dictadura. El barrio acoge a

numerosas familias que forjaron sus viviendas con esfuerzo. Marta y sus vecinos son parte de un paisaje que mantiene su dignidad.

#### **4. Fundamentación Teórica (conceptos y referentes teóricos)**

Como director realicé un discurso cinematográfico lejos de una observación neutral. Más bien, como postula Nicolas Philibert, hice una reinterpretación, una reescritura del mundo (Bogotá C. D., *Pensar el documental*, 1998), en este caso, del mundo de Marta y del de millones de mujeres mayores de barrios marginales. Para ello, construí una representación del espacio, un espacio cinematográfico, en el que, en palabras de Anne Baudry, sobrepasa ampliamente el espacio real para volverse espacio interior, imaginario, que incita el imaginario del espectador. Es ese lugar donde pueden proyectarse los sueños que el espectador persigue mientras observa la película (Baudry, 1999).

En esa línea, me pregunté ¿cómo representar la forma de estar ahí? Para ello, opté por utilizar códigos del documental etnográfico, como la cámara fija, aparentando no estar. Lo que me llevó a tensionar hasta qué punto me voy a involucrar. Aquí me enfrenté a la discusión de la actitud de la cámara, las diferencias entre el cine directo estadounidense y el cinema vérité francés. O de actitudes “fly on the wall” -literalmente “mosca en la pared”-, en el sentido que el realizador observa desde la lejanía sin molestar, y para los franceses “fly on the soup” -“mosca en la sopa”, ya que interviene, molestan (Lanza, 2013). Finalmente, la opción escogida fue dependiendo de las situaciones, aunque nunca apareciendo en pantalla y que no los personajes miraran a cámara. Por ejemplo, en el rodaje, cuando Marta compartía con otras personas, yo alejaba la cámara y sólo intervenía cuando los diálogos abordaban una temática que aportaba al punto de vista de la película.

Tras el proceso de investigación, fabriqué un “guión imaginario”, una especie de “historia ideal” que reemplaza la realidad por una realidad imaginada, donde aparece lo que uno anhela encontrar (Guzmán, 2013). Pensaba en secuencias, entrevistas y personajes que podría encontrar en terreno a la hora del rodaje. Utilicé algo similar al método de investigación que Joris Ivens llamó “observación creativa”, poniendo en tensión lo que se observa con los referentes propios, culturales y geográficos (Panizza, 2011). Al trabajar con un guión imaginario, por cierto, completamente abierto, me permitió no desviarme de mi punto de vista y tener una apertura hacia lo intuitivo y no eliminar la improvisación y poder de asombro en el rodaje. Para Tarkovski el guión no debe ser literario, ni estricto: En mi opinión, cuanto más preciso es un guión, peor será la película (...) Esto no significa que se pueda salir a la calle con una cámara y filmar sin más una película. Esto es algo muy improbable. Se necesitarían años para hacerlo bien. El guión es imprescindible, al menos, para recordar la idea de la película, el punto de partida, cuando se constituye la idea, no después (Tarkovski, 2016). Es en ese punto cuando conozco y decido de que Marta sea la portadora de la narrativa, y a través de su historia conectaremos con el punto de vista del documental.

Para contar su historia, utilicé el macramé como dispositivo narrativo. Una especie de simbolismo y metáfora que engloba la película, donde la elaboración de un tejido representa la unión de estas mujeres mayores que sólo se tienen las unas y otras para hacer frente a la desprotección laboral, falta de oportunidades, ausencia del Estado y roles de género que están obligadas a vivir. Asimismo, el macramé, como “envoltorio narrativo”, entrega líneas narrativas adicionales como ayudar en la salud, ser una fuente de ingresos económicos, sumado a la constante tensión de que se cierre el curso por el contexto pandémico.

Patricio Guzmán plantea que “una película documental raras veces funciona cuando no tiene emociones”, postura con la que estoy completamente de acuerdo. Por ello, me centré en las imágenes portadoras de sentido, en los detalles y acciones simples, para ensayar enlaces posibles. Ese “relacionar cosas” aparece como un procedimiento que se asimila a lo que Raúl Ruiz definió como “el intento de encontrar una conexión, en el curso de crear una obra, entre elementos que

no están manifiestamente conectados” (Martin, 2011). Porque, como Jean-Luc Godard dice son las asociaciones y no las comparaciones las que, finalmente, cargan o energizan a una imagen (Martin M. , 1996).

Otra decisión fue respetar el *raccord* en el montaje de casi toda la película. Según las funciones semánticas del montaje, mayoritariamente el montaje es narrativo, donde -como plantea Griffith- se hace más clara la diégesis. Asimismo, cuenta con pasajes del montaje expresivo de Eisenstein, donde la intención es generar en el receptor un choque psicológico e intelectual (Aumont, 1996).

## **5. Referentes cinematográficos u otros (películas, autores, corrientes estéticas, etc.)**

A continuación presentaré una lista de referentes cinematográficos y sus características que consideré para esta película:

- Fake Fruit Factory, de Chick Strand: documental sobre un grupo de mujeres jóvenes que hacen frutas y verduras de papel maché en una pequeña fábrica de México. Los encuadres cerrados, la información fuera de campo y los diálogos me inspiraron para aplicarlos en la estética de “Martita”.
- Ser y Tener, de Nicolas Philipert: Documental que muestra la vida de un curso único de una escuela en un pueblo francés. El estilo de observación de esta película me inspira y desde la construcción narrativa que plantea.
- Surire, de Bettina Perut e Iván Osnovikoff: retrato de un puñado de ancianos, los últimos sobrevivientes de la cultura aymara en el Altiplano. La forma de posicionar la cámara y su estilo etnográfico, el tratamiento de la otredad me parece interesante.
- La casa de mi abuela, de Adán Aliaga. Narra la relación que Marina, una niña de 6 años, impulsiva e irreverente, tiene con Marita, su abuela de 75 años. La estructura y montaje de esta película y cómo construye la relación familiar de los personajes me encanta.
- Otras producciones, donde la observación, cámara y construcción de diálogos me parecen inspiradoras:  
El Otro de Francisco Bermejo; Frontera de Paola Castillo; El Salvavidas de Maite Alberdi; Cuentos sobre el futuro de Pachi Bustos; Fuego en el mar de Gianfranco Rosi; Tempestad de Tatiana Huevo.

## **6. Punto de vista del/a autor/a: Posicionamiento estético, político y/o epistemológico (formas en que se aproxima al objeto/problema/sujetos del documental)**

Como señala Patricio Guzmán, hay que tener un punto de vista para encontrarle un sentido a la realidad. Es decir, hay que tener una opinión, una apreciación, un juicio sobre un tema para poder descubrir cuáles son las palabras, los encuadres y la luz adecuada para filmarla o grabarla. El llamado “punto de vista” contribuye a anular el caos (Guzmán, *Filmar lo que no se ve*, 2013). Es desde esa mirada que me aproximo antes de realizar esta película, definiendo los códigos del documental observacional, con encuadres cerrados, portadores de sentidos, con cámara fija que aparenta no estar.

La aproximación metodológica tendrá un enfoque cualitativo antropológico y feminista que se realiza en barrios marginales de Peñalolén. Karl Heider define la etnografía como una descripción teóricamente orientada de una cultura y afirma que "el atributo más importante de un filme etnográfico es el grado de información basada en la comprensión

etnográfica". Propone hablar de la etnograficidad como un grado y no como una categoría cerrada y absoluta que puede ser aplicada a todo film o a todo objeto o creación artísticamente capaz de ofrecer información cultural (Saldeño, 2004).

## 7. Análisis del proceso de producción

La metodología con la que trabajé esta película se fue diseñando en el proceso. Debido al desafío impuesto por las restricciones pandémicas.

### *Investigación: personajes, espacio y rodaje*

La investigación fue un proceso largo, donde comencé analizando datos y perfilando posibles personajes y situaciones que dieran rostro al punto de vista.

La primera etapa consistió en encontrar a la protagonista. Para ello, entrevisté a más de 15 mujeres, tanto en formato de videollamada, como presencial, cuando se pudo. Más que una entrevista era una conversación, y lo que buscaba era que la historia que se contará no fuese desde las carencias, sino que desde las esperanzas y motivaciones de las mujeres. En esa etapa tenía una pauta de tipos de personajes que me interesaban. Para ello, recorrí algunos centros de reuniones de mujeres mayores, hasta que llegué al curso de macramé del Consultorio Padre Gerardo Whelan de Lo Hermida en Peñalolén. En ese tiempo el taller estaba en pausa por la pandemia, pero al conversar con Marta y notar el amor con el que se refería a él, entendí que ese debía ser el espacio de encuentro. Marta me pareció fascinante desde el inicio, ella es acogedora, tiene desplante, le encanta relatar sus vivencias y además se desvive por ayudar a los demás.

Para planificar el rodaje, visité la casa de Marta en varias oportunidades, con todos los resguardos sanitarios posibles, y construí un perfil de ella, conociendo gran parte de su vida, incluso con detalles que no saldrían en la película. Estas conversaciones me permitieron generar una relación cercana con Marta. Cabe señalar que conocí a Marta a través de Ignacio, el kinesiólogo del consultorio, quien la conoce desde hace años y que me dio el pase para que me recibiera Marta en su casa.

La investigación en terreno implicó conocer a los que se relacionaban con la protagonista, además visité previamente la Junta de Vecinos, el consultorio y las calles por la que transitaba Marta a diario.

Durante el rodaje fue importante ir descubriendo nuevas actividades y temáticas que le preocupaban a Marta y las otras integrantes del taller. También los lugares habituales que visitaban. En los momentos de grabación intenté no interrumpir las conversaciones que se daban de forma natural entre ellas. En este aspecto, funcionó un tipo de pacto tácito entra Marta y las integrantes del taller, en el que algunas ocasiones les pedí explayarse en ciertos temas, o en la intimidad del hogar de Marta intensionar la revisión de algunas fotos de su pasado.

En términos audiovisuales hubo muchos desafíos, sobre todo para el registro del sonido. La utilización obligatoria de mascarillas, cuando se realizaba el taller o Marta compartía espacio con otros, perjudicaba el registro sonoro. Tuve que utilizar micrófonos lavalier lo que en la postproducción se transformó en un dolor de cabeza. También era un desafío mostrar la expresividad de los rostros tapados con mascarillas. Cabe destacar que en casi todo el rodaje asistí solo, por temas de aforo y de confianza de Marta y las integrantes del taller. Quizás eso influyó en que se comportaran con naturalidad frente a cámara, lo que queda bien reflejado en las secuencias.

Cuando hacía registros en el taller, dejaba una cámara en el trípode con un plano fijo, mientras que con otra buscaba detalles narrativos. La cámara se planteaba con una actitud paciente, de esperar a que las cosas pasen, con la esperanza de que iban a suceder, sobre todo pensando en los diálogos y en la oralidad que eran fundamentales para la narrativa y progresión de la película.

Como lo mencioné con anterioridad, el guión imaginario y abierto fue mutando y se completó en el montaje. Allí seleccione una gran cantidad de rushes, clasificando las secuencias que contenían mayor fuerza y elocuencia. La mezcla de sonido tomó gran parte del tiempo de la postproducción, por los desafíos de las mascarillas y los diálogos registrados.

## 8. Reflexión final

La realización de esta película fue un constante aprendizaje. Con mucha ansiedad por el contexto pandémico en que se gestó, con tensiones y restricciones que variaron constantemente. Una película que se investigó y pensó mucho, previo al rodaje, donde el guión imaginario fue mutando. Pese a ello, logró salir a flote y transformarse en una pieza que me enorgullece, sobre todo por la temática social y política que aborda, con una delicadeza y aproximación cuidadosa.

Me siento un privilegiado de poder encontrarle un sentido a la realidad, a través de la realización de cine de no ficción. Ese es el cine que seguiré realizando, un cine que enaltece el cotidiano de personas que son invisibilizadas y que propicia espacio de reflexión para que el espectador saque sus propias conclusiones.

## 9. Bibliografía y Filmografía

### *Bibliografía*

- Bogotá, C. D. (1998). *Pensar el documental*. Bogotá: Cineteca Distrital de Bogotá.
- Baudry, A. (1999). *Montaje y dramaturgia en el cine documental*.
- Lanza, P. (2013). La cámara y el sujeto: sobre el direct cinema. *Cine Documental*, 72.
- Guzmán, P. (2013). *Filmar lo que no se ve*. Santiago, Berlín, París: Dimacofi.
- Panizza, T. (2011). *Joris Ivens en Chile: el documental entre la poesía y la crítica*. Cuarto Propio.
- Tarkovski. (2016). *Atrapad la vida: lecciones de cine para escultores del tiempo*. Madrid: Errata Naturae Editores .
- Martin, A. (2011). *¿Qué es el cine contemporaneo?* Santiago : Uqbar Ediciones .
- Martin, M. (1996). *El lenguaje del cine* . Barcelona : Gedisa .
- Aumont, J. (1996). *Estéticas del cine*. Barcelona: Paidós.
- Guzmán, P. (2013). *Filmar lo que no se ve* . Santiago, Berlín, Peris: Dimacofi.
- Saldeño, A. M. (2004). Lo visual como medio de reflexión antropológica. Cine etnográfico versus cine documental y de ficción. *Gazeta de Antropología*.

### *Filmografía*

- Fake Fruit Factory, de Chick Strand (1986)
- Ser y Tener, de Nicolas Philipert (2002)
- Surire, de Bettina Perut e Iván Osnovikoff (2015)
- La casa de mi abuela, de Adán Aliaga (2006)
- El Otro, de Francisco Bermejo (2020)
- Frontera, de Paola Castillo (2021)
- El Salvavidas, de Maite Alberdi (2011)
- Cuentos sobre el futuro, de Pachi Bustos (2012)
- Fuego en el mar, de Gianfranco Rosi (2016)
- Tempestad, de Tatiana Huevo (2017)



10. Anexos (opcional)







 Martita