



**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA
UNIDAD XOCHIMILCO**

DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES
LICENCIATURA EN COMUNICACIÓN SOCIAL

TÍTULO:

***LA MEMORIA EN EL CINE DE NO FICCIÓN: ESTRATEGIAS
NARRATIVAS Y ESTÉTICAS EN ALBERTINA CARRI,
CHANTAL AKERMAN, Y NAOMI KAWASE.***

TRABAJO TERMINAL DE LA LICENCIATURA EN COMUNICACIÓN SOCIAL

PRESENTAN:

Jesús Gabriel Pérez Antonio
Leonardo Gómez Jiménez
Rubén Yael Silva Armenta
Shakti Dagmar Bernal Fuentes

ASESOR RESPONSABLE:

Mtro. Luis Alfredo Razgado Flores

ASESORAS INTERNAS:

Dra. Araceli Soni Soto
Mtra. Adriana Ivonne López Nava

ÁREA DE CONCENTRACIÓN

Análisis, estrategias y realización del cine de no ficción

Ciudad de México, 12 de abril de 2026

Resumen

LA MEMORIA EN EL CINE DE NO FICCIÓN: ESTRATEGIAS NARRATIVAS Y ESTÉTICAS EN ALBERTINA CARRI, CHANTAL AKERMAN, Y NAOMI KAWASE.

Es una tesis terminal para el área de Análisis, Estrategias y Realización del Cine de No Ficción de la licenciatura de Comunicación Social de la UAM Xochimilco, realizada por los alumnos Jesús Gabriel Pérez Antonio, Leonardo Gómez Jiménez, Rubén Yael Silva Armenta y Shakti Dagmar Bernal Fuentes.

Plantea una investigación con respecto al cine de no ficción, con un enfoque en obras audiovisuales del cine autobiográfico y el ensayo cinematográfico, donde se analizan herramientas narrativas que se emplean la representación de la memoria. En específico, se retoman tres obras de las cineastas Albertina Carri, Chantal Akerman y Naomi Kawase.

La primera parte consiste en presentar los planteamientos iniciales: la memoria no se representa como una reconstrucción lineal y cronológica del pasado, sino que funciona como una experiencia fragmentada y subjetiva que se construye mediante el uso de estrategias narrativas y de estrategias estéticas. La formulación de la pregunta de investigación y justificación plantean la importancia de su estudio dentro del cine de no ficción contemporáneo. Por otro lado, se abordan conceptos iniciales sobre el cine de no ficción, y explica dos modos de representación de varios que lo componen; el cine ensayístico y el cine autobiográfico, también se conoce el contexto de las realizadoras como investigación inicial para abordar cada obra documental donde se emplean directamente las estrategias para representar la memoria.

La segunda parte se dedica en aperturar el diálogo de dichas estrategias narrativas y estéticas mediante el análisis de tres obras audiovisuales *News From Home* (1977), *Ni tsutsumarete* (1992), y *Restos* (2010). Como resultado se determina que, las estrategias narrativas y estéticas en el cine de no ficción -del cine autobiográfico y el ensayo cinematográfico- para representar la memoria, comienza desde la presentación de pensamientos, sonidos, ambientes, emociones, materiales de archivo y presencia de identidad del autor llevados al formato audiovisual como fragmentos e intervenciones estilísticas, dando como resultado diálogos complejos, internos y poéticos. Dicha investigación da paso a la carpeta de producción, el cual se dedica al proyecto complementario al trabajo de análisis, y de asimilación sobre las estrategias narrativas y estéticas con su respectiva reconstrucción de la memoria en el cine de no ficción autoral nombrado como, *Antes de que termine* (2026); Un producto documental realizado y protagonizado por los mismos autores de dicha investigación.

Palabras clave: Cine autobiográfico, cine ensayístico, documental, estrategias narrativas, estrategias estéticas, memoria, no ficción, sensaciones.

MEMORY IN NON-FICTION CINEMA: NARRATIVE AND AESTHETIC STRATEGIES IN ALBERTINA CARRI, CHANTAL AKERMAN, AND NAOMI KAWASE.

It is a final thesis for the area of Analysis, Strategies and Realization of Non-Fiction Cinema of the degree in Social Communication of the UAM Xochimilco, carried out by the students Jesús Gabriel Pérez Antonio, Leonardo Gómez Jiménez, Rubén Yael Silva Armenta and Shakti Dagmar Bernal Fuentes. This research explores non-fiction cinema, focusing on autobiographical films and essay films, analyzing the narrative tools used to represent memory. Specifically, it examines three works by filmmakers Albertina Carri, Chantal Akerman, and Naomi Kawase.

The first part consists of presenting the initial premises: memory is not represented as a linear and chronological reconstruction of the past, but rather functions as a fragmented and subjective experience constructed through the use of narrative and aesthetic strategies. The formulation of the research question and its justification highlight the importance of its study within contemporary non-fiction cinema. The formulation of the research question and its justification highlight the importance of its study within contemporary non-fiction cinema. Furthermore, initial concepts of non-fiction cinema are addressed, explaining two of its various modes of representation: essayistic cinema and autobiographical cinema. The context of the filmmakers is also explored as initial research for each documentary work, where strategies for representing memory are directly employed.

The second part is dedicated to opening up the dialogue of these narrative and aesthetic strategies through the analysis of three audiovisual works: *News From Home* (1977), *Ni Tsutsumarete* (1992), and *Restos* (2010). As a result, it is determined that the narrative and aesthetic strategies in non-fiction cinema—from autobiographical cinema and the film essay—to represent memory, begin with the presentation of thoughts, sounds, environments, emotions, archival materials and the presence of the author's identity brought to the audiovisual format as fragments and stylistic interventions, resulting in complex, internal and poetic dialogues. This research gives rise to the production folder, which is dedicated to the complementary project to the work of analysis and assimilation on the narrative and aesthetic strategies with their respective reconstruction of memory in the auteur non-fiction cinema named as, *Before It Ends* (2026); A documentary product made and starring the same authors of said research.

Keywords: Autobiographical cinema, essay film, documentary, narrative strategies, aesthetic strategies, memoirs, non-fiction, sensations.

Jesús Gabriel Pérez Antonio
Leonardo Gómez Jiménez
Rubén Yael Silva Armenta
Shakti Dagmar Bernal Fuentes

LA MEMORIA EN EL CINE DE NO
FICCIÓN: ESTRATEGIAS NARRATIVAS Y
ESTÉTICAS EN ALBERTINA CARRI,
CHANTAL AKERMAN Y NAOMI KAWASE

Ciudad de México, abril del 2026

Número de páginas: 82 págs

**Trabajo terminal de la carrera de
Comunicación Social**

**Universidad Autónoma Metropolitana
Unidad Xochimilco**

Asesor responsable:

Luis Alfredo Razgado Flores

Asesores internos:

Araceli Soni Soto

Adriana López Nava

La memoria en el cine de no ficción:
Estrategias narrativas y estéticas en
Albertina Carri , Chantal Akerman,
Naomi Kawase.

Dedicatoria

Para las personas que buscan su propia identidad en lagunas y memorias fragmentadas. Para aquel que se aferra a las sensaciones que le genera su alrededor como si tuviera miedo al olvido. Para esa persona que busca comunicarse con el corazón en la mano, y dónde también se ha sentido incomprendida la mayoría del tiempo. Para aquellos que se encuentran a sí mismos, y entienden desde el sótano que no hay nada más que la compañía de uno mismo. Para quienes hallaron donde estar y para los que siguen descubriendo en otro tiempo y espacio. Esta vez lo hallamos en el cine, en el arte que es en esencia humana, un espacio de expresión hacia todas esas cosas que pretendemos olvidar de nuestro presente.

Tabla de contenido

INTRODUCCIÓN	2
PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA	5
PREGUNTA DE INVESTIGACIÓN	5
HIPÓTESIS	5
JUSTIFICACIÓN	6
OBJETIVOS	7
OBJETIVO GENERAL	7
OBJETIVOS ESPECÍFICOS	7
OBJETO DE ESTUDIO	7
CORPUS	8
CAPÍTULO 1	
LA MIRADA HISTÓRICA DE LAS PELÍCULAS A ESTUDIAR	9
CAPÍTULO 2	
LA MIRADA TEÓRICA DEL CINE DE NO FICCIÓN	12
CAPÍTULO 3:	
METODOLOGÍA DE ANÁLISIS	19
CAPÍTULO 4.	
ANÁLISIS DE LOS DOCUMENTALES	22
4.1 <i>NEWS FROM HOME</i> (1976) DE CHANTAL ACKERMAN	22
4.2 <i>NI TSUTSUMARETE</i> (1992) DE NAOMI KAWASE	29
4.3 <i>RESTOS</i> (2010) DE ALBERTINA CARRI	40
LA RECONSTRUCCIÓN DE LA MEMORIA EN <i>NEWS FROM HOME</i> (1977), <i>NI TSUTSUMARETE</i> (1992) Y <i>RESTOS</i> (2010)	45
CONCLUSIONES	48
ANEXOS	50
REFERENCIAS	73

Introducción

La presente investigación plantea el análisis de distintas herramientas narrativas y estéticas en el cine de no ficción, específicamente en el ensayo cinematográfico y autobiográfico. En particular, se analiza cómo tres realizadoras — Albertina Carri, Chantal Akerman, y Naomi Kawase — construyen y reconstruyen la memoria en sus obras para hablar de un tema en específico como la soledad, la ausencia y la resistencia, por lo tanto, se eligen propuestas que exploran dicha presencia estratégica en la representación de la memoria que será el eje central del trabajo.

El contenido está comprometido en plantear que en su mayoría, las obras de no ficción para la representación de la memoria responde a un fin narrativo y estético específico, por ello estas variables serán analizadas a lo largo de la investigación. Se parte desde el marco contextual y teórico que ayudan a sustentar este trabajo cualitativo, permitiendo explorar un recorrido necesario de vida y obra de las realizadoras, además de que colabora con ampliar el panorama con los conceptos necesarios sobre el cine de no ficción. Por otro lado, se emplea una metodología tomando los textos de Fransisco Gómez Tarín y Marzal Felici J. *Una propuesta metodológica para el análisis del texto filmico* (2006), así como las anotaciones del profesor Luis Razgado *Hacia una metodología para el análisis del cine documental* (s/d), para sustentar el análisis, de igual manera, permite explorar conceptos y obras audiovisuales seleccionadas - *News From Home* (1977), *Ni tsutsumarete* (1992), y *Restos* (2010)- con el fin de identificar, de manera precisa, las estrategias utilizadas y su funcionamiento para reconstruir la memoria en ellas. Finalmente se presentan las conclusiones donde se evalúan colectivamente diferencias y similitudes con respecto al uso de las estrategias en cada obra audiovisual demostrando que la memoria no se representa como una reconstrucción lineal y cronológica del pasado, sino como una experiencia fragmentada y subjetiva.

Por último, el trabajo anexa la carpeta de producción que evidencia la planificación del trabajo práctico complementando y asimilando la representación de la memoria en el cine de no ficción. Es un documento elaborado dentro del área de *Análisis, estrategias y realización del cine de no ficción*, donde la propuesta fue determinar el estilo documental que pueda replicarse en dicha producción final. La decisión de hacer un trabajo autobiográfico y ensayístico surge de la presente investigación, y la lógica por desarmar las obras audiovisuales seleccionadas para el análisis proviene del interés en recrear dichos estilos de

no ficción con las particularidades de cada uno de los involucrados dentro de la producción en *Antes de que termine* (2026).

Planteamiento del problema

En el cine de no ficción contemporáneo, la reconstrucción de la memoria ha experimentado un desplazamiento significativo, alejándose de las estructuras lineales del documental tradicional, específicamente en el ensayo cinematográfico y el cine autobiográfico, en donde la memoria no se reconstruye con datos objetivos, sino como un proceso subjetivo que prioriza una experiencia interpretativa sobre la informativa.

Sin embargo, surge una tensión en el análisis de los documentales ya que no representan la memoria con una recuperación cronológica del pasado, en cambio utilizan estrategias narrativas y estéticas, como el montaje fragmentado, voz en off, material de archivo, el uso de silencios y la variación del ritmo que permiten evocar recuerdos de manera no lineal y fragmentada.

En este sentido, la investigación excluye los enfoques científicos o psicológicos de la memoria, para centrarnos exclusivamente en las estrategias que las realizadoras emplean.

El problema central consiste en identificar cómo las obras de Chantal Akerman, Naomi Kawase y Albertina Carri configuran sus herramientas para la reconstrucción de la memoria no sólo como un tema o contenido, sino como una forma estética y narrativa para establecer un diálogo introspectivo.

Pregunta de investigación

¿Qué estrategias narrativas y estéticas utilizan Chantal Akerman, Naomi Kawase y Albertina Carri para la reconstrucción de la memoria en tres obras de cine de no ficción ensayística y autobiográfica?

Hipótesis

En las obras de cine de no ficción ensayística y autobiográfica la memoria no se representa como una reconstrucción lineal y cronológica del pasado, sino como una experiencia fragmentada y subjetiva que se construye mediante el uso de estrategias narrativas y estéticas, como el montaje discontinuo, gestión de silencios, tiempo no lineal que logran transmitir una vivencia sensible en lugar de una mirada meramente informativa.

La fragmentación en el montaje, el uso de silencios, voz en off, materiales de archivo, entre otros elementos ayudan a la reconstrucción del recuerdo y sus vacíos dentro del olvido o la ausencia, permitiendo que el relato abarque desde una vivencia documental hasta una interpretación emocional, profunda y logrando transmitir una resignificación del pasado desde la mirada autoral de las realizadoras.

Justificación

Esta investigación permite analizar la memoria desde una perspectiva narrativa, estética y humana. Las herramientas del cine de no ficción proveen diversas formas y sentidos para lograr una narrativa coherente entre la representación de diferentes escenarios que pueden ser creados en una memoria o recuerdo audiovisual. No hay reglas específicas para seguir y crear una narrativa ideal, por lo tanto, existen diversas posibilidades para recrear las memorias y los recuerdos dentro de la narrativa propuesta por el autor. El desafío del cine de no ficción parte desde definir la forma, el ritmo y la mirada autoral para construir una experiencia sensible de lo real desde su punto de vista y su memoria individual o colectiva.

En el cine de no ficción o películas documentales existen tres propuestas mayormente populares que utilizan herramientas narrativas para construir memorias como la memoria histórica, y el Found Footage. Estas son dos variables bastante abordadas dentro de dicha categoría documental, sin embargo, existe otra propuesta que captura los momentos y las memorias desde un punto de vista más introspectivo, la memoria que se construye a partir de las vivencias del realizador y que posteriormente será dirigido a un espectador. Esta interesante, compleja y arriesgada propuesta será nuestro enfoque de análisis para comprender las nuevas formas de construcción de memoria y recuerdo dentro del cine de obras audiovisuales del cine de no ficción por documentalistas con propuestas distinguibles que serán preseleccionadas.

Desde luego, el contenido tomará el papel de una investigación que recopila elementos esenciales como las estrategias narrativas y estéticas identificadas alrededor de tres obras audiovisuales [*News From Home* (1977), *Ni tsutsumarete* (1992), *Restos* (2010)] en la categoría del cine de no ficción de tres realizadoras seleccionadas, de esta manera se propone incrementar la indagación sobre los modos de representación y creación de la memoria en el cine de no ficción. El enfoque ayudará a descubrir cada vez más la nueva propuesta

contemporánea del cine documental, que puede ser una elección arriesgada y un formato interesante que requiere de mayor interpretación por parte del espectador dada la complejidad de unión entre imágenes que puede no tener elementos narrativos literales. Por ello, es interesante abordar el cómo y de qué forma resuelven estas estrategias para la construcción narrativa que ayuda a generar una conexión profunda con el espectador para representar distintas realidades.

Objetivos

Objetivo general

Analizar cómo se utilizan las estrategias narrativas y estéticas en el cine de no ficción para la reconstrucción de la memoria en *News From Home* (1977), *Ni tsutsumarete* (1992), y *Restos* (2010).

Objetivos específicos

- Delimitar conceptualmente la memoria en relación con el cine de no ficción autobiográfico y ensayístico, estableciendo su distinción frente al documental tradicional.
- Identificar en cada documental el papel del montaje, la voz, material de archivo, silencios y la temporalidad como dispositivos fundamentales en la reconstrucción de la memoria.
- Analizar cómo cada realizadora articula la experiencia personal y la realidad social, observando cómo lo íntimo se vincula con cada uno de sus contextos históricos.
- Comparar las semejanzas y diferencias en la reconstrucción de la memoria entre los tres documentales.

Objeto de estudio

El objetivo de estudio de esta investigación es el análisis de las estrategias narrativas y estéticas y cómo dichas herramientas construyen un discurso audiovisual íntimo e introspectivo en tres obras del cine de no ficción, en donde se reconstruye la memoria desde lo autobiográfico y ensayístico.

Corpus

La selección de los tres documentales para analizar de Chantal Akerman, Naomi Kawase y Albertina Carri, se basa en responder a la necesidad de analizar sus distintas formas de representar la reconstrucción y formación de la memoria con sus propias herramientas dentro del cine de no ficción.

En primer lugar, *News From Home* (1976), de Chantal Akerman, su aportación es clave puesto que su forma de reconstrucción de la memoria parte de la distancia, el tiempo y la repetición. En base a la lectura de cartas y la observación de espacios urbanos, la elección de esta historia resulta relevante porque propone la reconstrucción de la memoria como algo más explícito, donde el sonido y el ritmo juegan un papel crucial en la narrativa.

Por su parte, *Ni tsutsumarete* (1992), de Naomi Kawase ofrece una aproximación profundamente íntima en la que la memoria se reconstruye desde la búsqueda personal y la experiencia emocional. La historia parte desde la ausencia de su padre y su necesidad de encontrar una identidad en base a los fragmentos de su pasado. Su elección para este corpus nos permite analizar cómo la memoria puede presentarse como un proceso activo de búsqueda, donde las herramientas narrativas y estilísticas representan, acompañan y registran una experiencia personal en desarrollo.

Y por último el caso de *Restos* (2010) con Albertina Carri con, su elección se basa a la forma tan particular de explorar la memoria como un proceso fragmentado e inestable, su filme desarrolla una reflexión sobre los restos materiales e imágenes que construyen un recuerdo, de manera breve evidencia la forma de construir los recuerdos en su gran mayoría con la unión de cada pieza de un diverso rompecabezas. Su propuesta nos resulta interesante para la investigación debido a su uso del montaje y de material de archivo como herramientas para la representación de la memoria desde la fragmentación de recuerdos y la discontinuidad.

Capítulo 1

Una mirada histórica de las películas a estudiar

Tal como se menciona anteriormente, en el cine documental se consideran formatos tradicionales con el fin de documentar desde lo histórico e informativo, además de que han sido originalmente formas estratégicas dispuestas a informar sobre una realidad trabajada que parte desde la perspectiva del otro, es decir, aquel que es documentado, de esta manera se ha excluido el espacio autoral y el relato subjetivo. Sin embargo, para que pudieran existir estos dos últimos y para que se surgiera el término del cine de no ficción, hay que entender que su auge comenzó desde que históricamente surgen expectativas y necesidades por capturar realidades como la fotografía. Esta innovación fue muy importante para el cinematógrafo que trata con la realidad, ya que su dedicación ayudó explorar las formas del uso de esta tecnología que fijaba imágenes y registraba información histórica. El cine documental tradicional surgió con los hermanos Lumière en 1895 como el cine primitivo, así como la aportación del largometraje con Flaherty en 1922, en conjunto con el término de Grierson entre 1930 y 1966 que configuraron el concepto “*documentary*” complementado con los estudios teóricos como Nichols quien propone el documento y documental que demanda el compromiso social. A partir de esta evolución primitiva del documental, se construyó un discurso hegemónico global sobre las formas estratégicas del cine de no ficción. Estos principios ayudaron a delimitar formas y prácticas que ayudaron a documentar primero desde la imagen fija y aislada, para que desde luego estas estrategias tomaran un discurso narrativo de los sujetos y objetos donde la propia cámara capturaba como una experiencia histórica donde los cinematógrafos lograron crear diálogos como relatos de viaje, reportajes de sucesos, presentación de testimonios que fueron espacios descubiertos y momentos capturados.

La sensación que estos formatos construyeron en el mundo del cine documental fue por una parte detener el tiempo y ayudar a conservar situaciones reales que alguna vez sucedieron frente a cámara, tal como lo menciona Silva Rodríguez M (2014), para los humanos ha sido una herramienta de ilusión que pueda ganarle a la *partida del tiempo, la finitud y al olvido* (p36). Al reconocer esta sensación, surgen otras perspectivas libres que permiten al cineasta elegir y explorar otras posibilidades para decidir de qué manera la imagen juega su papel en el audiovisual, esta perspectiva cambia el punto de partida hacia dónde se dirige la evolución del propio formato del documental permitiendo diversas manifestaciones que ayudan a

entender el documental como otra forma de interpretarla. Si bien, el cine de no ficción surge de forma paralela y posterior al discurso hegemónico del documental, tomando mayor fuerza narrativa comercial a partir de 1908, un periodo que indagaba las posibilidades narrativas junto con la evolución tecnológica de ese entonces.

Conociendo esta sensación que deja los orígenes del cine documental, uno de nuestros documentales elegidos se sitúa dentro del cine documental europeo del siglo XX con la obra audiovisual de Chantal Akerman presentada en 1976. Para esta época el cine europeo demandó estrategias importantes para la evolución del cine de no ficción ya que comenzaron a surgir documentales con un montaje de archivo ya preexistente, además de que en este momento se construye también la formalidad por una estética-política documental al dialogar cuestiones sociales y culturales de la época (p. 38). Chantal Akerman fue una cineasta belga que aportó en gran medida al cine ensayo y al cine experimental, formó parte del grupo de cineastas post-nouvelle vague. Sus discursos audiovisuales se caracterizan por un uso riguroso del tiempo y espacio, ejerciendo una dinámica con signos poéticos que se contemplan desde el mismo uso de la cámara con planos de larga duración y de la voz en off, en esencia para retomar memorias vivientes de la propia realizadora. Su trabajo surge en un contexto europeo atravesado por la posguerra, la reconstrucción de identidades y la necesidad de repensar la memoria desde la cotidianidad. Su influencia ha sido reconocida en festivales internacionales y retrospectivas en instituciones como el MoMA, la Cinémathèque Française y el Centre Pompidou, consolidando su legado dentro del cine de no ficción contemporáneo. Más que responder a una tradición documental informativa y periodística, Akerman propone un cine que observa, permanece y reflexiona a partir del trabajo documental al utilizar estrategias narrativas y estéticas en temas como la identidad femenina, el núcleo familiar, el papel de la sociedad, y la sexualidad. Cabe resaltar que tiene una amplia filmografía, además de *News From Home* (1976) trabaja en otras obras la reconstrucción de la memoria como *Dis moi* (1980), *On Tour With Pina Baush* (1983), *The last Three Piano Sonatas of Franz Schibert* (1989), *No home move* (2016).

En el cine de Naomi Kawase con el audiovisual realizado en 1992 se sitúa en el cine documental asiático y japonés del mismo siglo. Este es un cine que se enfrentó a la modernización entre la influencia occidental, la reconstrucción cultural de Japón, así como el olvido absoluto al conflicto mundial tras la posguerra. El documental asiático se vio modificado por los cambios sociales y políticos que el país japonés atravesaba, provocando

que la nueva visión modernizará las formas narrativas del cine documental al ejercer cuestionamientos de identidad bajo la experiencia performativa, de esta manera toman el papel biográfico como estrategia que refleja sensaciones de la sociedad frente a la exposición asiática, la preservación cultural y la modernización universal. Surge una nueva era equivalente a la Nouvelle Vague de Francia nombrada como Nuberu Bagu que genera una temática amplia del diálogo en el documental japonés, ya que no solo se trataba con intenciones de distribuir ideologías, sino que se trató de cuestionar las situaciones sociales y políticas universales. Para los años 80, surgen filmes de bajo presupuesto con filmes de 8 mm nombradas como jishu eiga manifestándose como un cine independiente en contraste al cine comercial. Ahora bien, Naomi Kawase es una cineasta influyente de Japón que ha trabajado tanto en la ficción como en la no ficción. Ofrece obras que hablan sobre la pérdida, la memoria, la vida íntima, la búsqueda de identidad y la soledad misma, es un amplio eje temático que explora con herramientas del cine autobiográfico empleando un método subjetivo que se contempla en su estrategia narrativa y estética. Ha logrado su reconocimiento como cineasta contemporáneo con el galardón del Gran Premio del 2007 del Festival De Cannes y ha creado Nara International Film Festival que invita la producción, exhibición y distribución de obras audiovisuales en Nara, su país natal. El cine de Kawase es denominado como una emotividad de cocción lenta ya que planifica narrativamente desde la sensibilidad que hay detrás de la pérdida en diversas formas y sentidos, así como la naturaleza que protagoniza en la mayoría de su discurso de por medio en la mayoría de sus obras audiovisuales. Kawase trabaja la reconstrucción de la memoria en otros documentales como *Ten ten, mitake (See Heaven) (1995)*, *Somaudo monogatari (The Weald) (1997)*, *Kya Ka Ra Ba A Sky, Wind, Fire, Water, Earth (2001)*, *Letter from a Yellow Cherry Blossom (2002)*.

Y, por último, nuestra tercera elección está ligada al cine documental latinoamericano, específicamente en Argentina del siglo XXI con Albertina Carri por su obra audiovisual producida en 2010. El cine de esta época ha estado fuertemente entrelazado con la visión del cine documental en el relato social, de denuncia y visibilidad al sujeto social, de espacios geográficos que determinan hechos que ejercen ruptura de la propia sociedad como la represión. Estos enfoques han sido importantes para el diálogo en el documental argentino, aunque primitivamente eran mediados por dramatizaciones, y que, por el contrario, para la época moderna los cineastas toman de la mano estrategias narrativas que promueven construir la memoria de denuncia, una herramienta de análisis y rescate de una historia que

trasciende sin olvido a partir de la enunciación. Albertina Carri es una cineasta argentina parte del cine contemporáneo, con trabajos que se inclinan por el cine documental autobiográfico. Sus obras documentales se caracterizan por la continua reflexión sobre la memoria, la ausencia y la imposibilidad de reconstruir el pasado de manera completa. Una autora que explora temáticas de memoria e identidad reflejadas en diferentes facetas de su vida y de un contexto marcado por la última dictadura militar argentina. Su trabajo ha sido ampliamente exhibido y reconocido en festivales internacionales como el BAFICI, el Festival de Rotterdam y el Festival de Berlín, y ha contribuido a renovar las discusiones sobre memoria y representación en el cine latinoamericano contemporáneo. Carri ha realizado aportes significativos al cine documental al problematizar la relación entre memoria, archivo y representación. Cabe destacar que el trabajo de la reconstrucción de la memoria en el cine por Carri también se puede observar en *Los rubios* (2003) y *Cuatreros* (2016).

Desde luego, son Chantal Akerman, Naomi Kawase y Albertina Carri las realizadoras de dichas obras audiovisuales consideradas como obras que ayudan a contrastar las diversas formas para la recreación de la memoria en el cine de no ficción en esta investigación. Proponen diálogos dinámicos, íntimos y personales que requieren de la reconstrucción de la memoria ya que las tres poseen una mirada particular y sensible que colabora a ser la firma autoral de cada obra partiendo desde una perspectiva personal. Por ejemplo, Carri propone el diálogo desde la identidad, la ausencia, la dictadura de Argentina, entre otros; Akerman propone la conversación documental desde el testimonio personal como su madre, la identidad femenina, así como el tiempo y espacio; y, por último, Kawase promueve un diálogo interno desde la identidad personal, el abandono, la pérdida, y la naturaleza que le rodea. Estas tres propuestas autorales son pertinentes para el estudio comparativo sobre las estrategias narrativas y estéticas en la representación de la memoria del cine de no ficción al entender que su participación como cineastas están ligados a excluir formatos convencionales, para poder experimentar desde la memoria particular y promoverlo a nivel colectivo desde la propia reconstrucción en el cine documental con una mirada en primera persona.

Capítulo 2

La mirada teórica del cine de no ficción

Cine de no ficción

El cine que se inscribe en la no ficción tiene sus particularidades; su mayor diferencia con la ficción radica en tres ejes principales: en primer lugar, su anclaje al mundo histórico; en segunda, las estrategias discursivas que se enfocan en construir escenarios de representación a partir de este; y en tercera, el contrato implícito que existe con el espectador, quien al ver un producto de no ficción asume que lo que observa pertenece, en alguna medida, a la realidad. Esto no quiere decir que la no ficción no construya, no tenga guiones o no cuente con puestas en escena, sino que implica que estas mismas toman como base la realidad histórica.

Sumado a otros elementos que la caracterizan, y que podrían resultar obvios, como las distinciones que existen entre la preproducción, producción y postproducción en comparación con la ficción, Michael Renov clasifica en cuatro las funciones del cine de no ficción, que son: “1) registrar, revelar o preservar, 2) persuadir o promover, 3) analizar o interrogar, y 4) expresar” (Plantinga, 2014, pág. 21).

De la misma manera: “La diferencia [entre ficción y no ficción] es hasta qué punto puede considerarse el referente del signo documental como un fragmento del mundo arrancado de su contexto, en vez de como algo fabricado para la pantalla. Por supuesto, el mismo hecho de arrancar y contextualizar elementos pro filmicos es un acto de violencia” (Renov, 1993, pp. 3-7).

En el marco de su teoría, el cine de no ficción abarca un espectro amplio de formatos que incluyen, pero no se limitan al documental tradicional, extendiéndose a manifestaciones como el cine ensayo, el docudrama, el falso documental, el cine autobiográfico, la videodanza, el video performance, el video ensayo y otras formas híbridas que negocian de maneras diversas con la realidad histórica.

Las diferencias sustanciales entre estas diversas formas de abordar la no ficción se orientan principalmente al propósito y al estilo. Aunque esto no excluye que puedan hibridarse, de manera muy general y con el único fin de delimitar cada una, y omitiendo el ensayo cinematográfico y el cine autobiográfico —ya que estos, al ser parte fundamental de la

investigación, se desarrollarán con mayor profundidad—, se mencionan las demás formas de la no ficción meramente como conceptos y no como planteamientos a desarrollar.

- **Videodanza:** Obras que tienen como eje el cuerpo y la puesta en escena de una coreografía. No es un video musical; es el apoyo total de los recursos visuales para potenciar lo que quiere decir la propia coreografía.
- **Videoarte:** Consiste en grabar algún tipo de forma artística. Al igual que la videodanza, no se limita a ser un mero registro; busca potenciar el performance con ayuda de las tecnologías visuales que permiten la cámara, la edición, el sonido, etc.
- **Video Ensayo:** Crítica de algún tipo de audiovisual empleando el propio material para generar un comentario o valoración. No es un video de YouTube donde se menciona si es bueno o malo; es el empleo del montaje para romper lo que dice el texto general, desglosarlo y mostrar lo que conforma la obra en cuestión.
- **Videoperformance:** Registro de algún tipo de performance que solo tiene sentido al ser construido a través del registro en video.

Cine ensayístico y autobiográfico

El cine ensayo y el cine autobiográfico pertenecen al modo de representación principal a analizar en la presente investigación; los tres filmes a analizar se inscriben dentro de estos mismos, y sus características a desglosar sirven para poder desarrollar el análisis y complementar la metodología. A continuación, se detallan sus características-

El ensayo cinematográfico es la hibridación de diversas formas que existen dentro del cine de no ficción. En este se intercalan distintos recursos y aproximaciones, desde el documental tradicional y sus diversos modos —poético, expositivo, observacional, participativo, etc. --, sumados a otras formas de no ficción como la videodanza, el videoperformance, entre otras.

Puede pensarse no tanto como un género, sino como un conjunto de estrategias para trabajar la no ficción. Timothy Corrigan plantea que el cine ensayo retoma del ensayo literario, especialmente de Montaigne, la idea de que pensar no implica llegar a una conclusión cerrada, sino poner a prueba ideas mientras se avanza. En el cine, esto se traduce en obras que

no buscan explicar ni demostrar algo de forma directa, sino explorar problemas, intuiciones o preguntas a través de imágenes y sonidos; un diálogo entre realizador y público.

Las estrategias narrativas que este mismo emplean son diversas, pero en primera se establece que el que lleva todo el arco narrativo es la propia idea que se está planteando como tesis, el desarrollo de esta es la propia más que actos narrativos clásicos es el desglose de esta.

En términos más específicos, el ensayo cinematográfico trabaja con la mezcla de materiales y registros. Imágenes filmadas conviven con archivos, fotografías, textos escritos, sonidos ambientales y fragmentos provenientes de otros medios. Esta combinación no responde a una lógica ilustrativa ni a la búsqueda de una forma “pura”, sino a la exploración del lenguaje cinematográfico como una herramienta para pensar. Tal como se plantea en la Guía de cine de no ficción, esta estrategia sitúa al ensayo cinematográfico en una zona intermedia entre el documental, la ficción y el cine experimental, donde lo importante no es la clasificación genérica, sino la coherencia y el sentido del punto de vista.

El uso de estrategias reflexivas es otro rasgo clave del cine ensayo. Estas obras suelen detenerse en su propio cuestionamiento, preguntándose qué implica filmar, mirar o representar la realidad. En lugar de ocultar el dispositivo cinematográfico, lo hacen visible, poniendo en cuestión la idea de que la imagen pueda ser completamente transparente u objetiva. Esta estrategia también define la relación con el espectador, que no es tratado como alguien que recibe información cerrada, sino como parte activa del proceso, invitado a pensar junto con su obra y a completar los sentidos que quedan abiertos. En resumidas cuentas y tomando lo dicho por Timothy Corrigan en *The Essay Film* y resumiendo sus características son:

- La narrativa es un proceso sobre el que se lleva a cabo una tesis central, más que una narrativa lineal. El arco narrativo no pasa por los personajes o la historia misma, más bien pasa por la idea expuesta.
- Busca dialogar ideas con los espectadores y generar diálogo y sentido con ellos.
- El sentido de las imágenes se ve complementado con la interpretación del espectador
- Se reconoce en todo momento la subjetividad del realizador.
- Experimenta con la idea de representación de la realidad.
- No se limita en su uso de recursos narrativos; emplea todo tipo de herramientas que se han empleado en el cine de no ficción. (Corrigan, 2018, pp 31, 60,32).

Cine autobiográfico

El origen de esta categoría del cine de no ficción está relacionado con diversos manifiestos artísticos según Noemí García (2025) incluyendo a diversos teóricos del cine, ya que se identifica como una categoría vanguardista en contra del cine directo, además su origen está ligado al manifiesto posterior al cine ensayístico y el cine experimental, ya que su manifiesto sucedió al practicar la performatividad en su forma junto con el videoarte durante los años sesenta en Estados Unidos.

Como anteriormente se mencionó, es un cine vanguardista de cineastas vanguardistas que desarrollan formas abstractas para representar lo cotidiano (Jim Lane en Noemí García, 2025, pp. 5), esta propuesta no se limita en explorar diferentes virtudes artísticas que podría aportar para que el propio realizador explique libremente desde distintas prácticas artísticas con la creación de la imagen y el montaje. El video performance se convirtió en una buena aportación para este cine, puesto que ofreció nuevas posibilidades que exigen presencias corporales del artista y en este caso del realizador. La presencia corporal puede ser tomado de manera literal donde el propio realizador sale a cuadro y el espectador puede conocerlo, sin embargo, el cine autobiográfico podría inclinarse a una corporalidad abstracta cuyas características se enfocan al uso de cámara en mano con tomas instantáneas que exponen escenarios reales del cineasta.

Y aunque no parezca evidente, el cine ensayo tiene una gran relación hacia el cine autobiográfico debido a la subjetividad cercana de la narrativa de dichos quehaceres estilísticos ya que es necesaria la construcción reflexiva (rasgo del cine ensayo) que ayuda a plantear un propio problema, lo cual permite mantener el diálogo introspectivo que el propio discurso del cine autobiográfico exige en sus estrategias que formulan el diálogo abstracto de la obra que no busca una literalidad.

En la práctica del cine autobiográfico se destacan a continuación las características más evidentes:

- Desde luego que lo autobiográfico determina utilizar material de sí mismo, es decir, del realizador eligiendo la propia experiencia como objeto temático de la obra audiovisual. De esta manera se determina que el propio autor, director de obra y realizador está colocado en la primera variable del eje temático, que colabora en la construcción de las demás variables: ¿Quién es el personaje principal? él mismo, su

conciencia, personajes cercanos a él, ¿quiénes son los intermediarios? y ¿desde qué perspectiva se habla?

- La relación que tiene este cine es el nivel de profundidad de diálogo que el propio realizador busca con su público a través de su propia vivencia, perspectiva, del círculo social que le rodea, o bien, desde una dinámica que lo evidencia de alguna manera no expuesta de su vida privada.
- Se centra en el propio universo del realizador bajo el autocuestionamiento y se construye un “otro” al construirlo en el audiovisual y comprometerse a sí mismo elegir el relato adecuado y verdadero de su experiencia.
- El relato proviene de las vivencias documentadas de manera cronológica, colocando reflexiones bajo la perspectiva propia de autor sobre las realidades del exterior, del ámbito social y político quienes no se excluyen del discurso inicial.
- Se implementa la voz en off o voces over para contemplar una subjetividad personal.
- Prácticas presentes que llamarían como defecto en otros géneros, como los intertítulos, subtítulos o la voz en off son denominados diarios fílmicos, elementos esenciales para la definición del estilo autobiográfico.
- A las variables base para la elección de los personajes o las intervenciones dentro de la obra documental autobiográfica se le denominan espejos del realizador-director, son los parientes cercanos que funcionan como dispositivos clave para el desarrollo del relato y se convierten inevitablemente en las fuentes confiables del espectador.

La representación de la memoria

El cómo se muestran las memorias en los filmes a analizar no es únicamente un solo recurso o una especie de curiosidad más dentro de las obras; es, más bien, la totalidad de las mismas. El funcionamiento de la representación de la memoria dentro de estos filmes se tiene que entender dentro de su contexto fílmico, y sus alcances narrativos están vinculados de igual manera a la vivencia de las tres realizadoras.

Como menciona Acuña

En las sociedades modernas la transmisión de una parte creciente de la memoria está mediatizada. Así se plantean diferencias entre la transmisión histórica y la transmisión memorialista: la historia producida por los historiadores revela las formas del pasado. La transmisión memorialista está

atravesada por el desorden de la pasión, de las emociones y de los afectos. La construcción de la memoria no es lineal, a decir de Jelin (2002): “hay contradicciones, tensiones, silencios, conflictos, huecos y disyunciones, así como lugares de encuentro y aún de ‘integración’. La realidad social es compleja, contradictoria, llena de tensiones y conflictos. La memoria no es una excepción”. (Acuña, 2009, pág. 3)

Las formas de exponer en una narrativa la memoria se convierten en reinterpretaciones; en las realizadoras, esto se matiza al no ser una simple reinterpretación de memorias ajenas, sino de las propias, donde las características antes mencionadas cobran aún más sentido. El cómo estas tienen un papel de resignificación, más bien a través de sus ópticas actuales, es fundamental.

Estas memorias están cargadas no solo de querer rescatar un elemento del pasado de sus vidas, sino que también anclan una idea que se conecta con el relato y con el porqué se rescata, e incluso por qué se repite cierto suceso en la vida de esa persona. La representación como forma de mediación de la memoria jamás será lineal y se construye a partir de puntos, incluso de conflicto, que no necesariamente guardan mucha concordancia con lo que se dice en un inicio.

Y cuando se transmiten estos sucesos, no se hace con el fin de buscar veracidad del recuerdo, sino veracidad en la sensación que se tuvo en ese momento, y veracidad en la resignificación de la memoria misma, que está más sujeta a una lógica emocional que el realizador puede establecer, desde cómo se representa como personaje hasta cómo representa ciertos sucesos: negativos, positivos, bochornosos, etcétera.

Aun así, tampoco se podría definir a la memoria misma como un fenómeno constante de reinterpretación como menciona Vásquez Astaíza (2023):

De esta forma, podríamos hablar de la memoria como una especie de almacenamiento en donde se contienen dichos recuerdos, los cuales vuelven al presente a través de ciertos estímulos que remiten a la persona hacia su pasado, ya que como lo ha postulado Florescano (1988): la memoria podría ser entendida a grandes rasgos como “la reconstrucción del pasado que se hace a partir del presente”.⁹ Desde esta concepción, reconstrucción y representación, en un primer momento de la memoria individual asoman a su vez referentes y escenarios

colectivos, de los cuales el sujeto en cuestión ha sido —o es— parte; entre ellos se pueden destacar sucesos sociales, políticos, económicos, y otros, los cuales competen en este caso a espacios públicos en los que la experiencia individual se inserta en lo colectivo —y viceversa—, y se crea así una memoria colectiva (p.24).

A su vez, este no solo se limita a un fenómeno meramente individual de almacenamiento y recuperación de información, sino que implica un contraste con los diversos escenarios sociales donde el sujeto está inscrito. El cómo percibe su memoria, qué reinterpreta y qué no, también está muy anclado a ese mismo contexto. En ese mismo sentido, podemos hablar de diversas situaciones que se presentan en los filmes a analizar, que son de tres autoras de distintas nacionalidades, punto que se profundiza a posterior.

Capítulo 3:

Metodología de análisis

El método de análisis propuesto toma como base los textos de análisis filmico de Francisco Gómez Tarín F. y Marzal Felici J. en *Una propuesta metodológica para el análisis del texto filmico* (2006), así como las anotaciones del profesor Luis Razgado en *Hacia una metodología para el análisis del cine documental y de no ficción* (s/d), aunado a una serie de puntos propuestos que hacen énfasis en el análisis del abordaje de la memoria.

Se divide en dos partes: la primera consiste en un análisis técnico, argumentativo y contextual; y la segunda se enfoca en el propio abordaje de la memoria, al clasificar y distinguir cuáles son los elementos que contribuyen a su reconstrucción.

En desglose, el primer punto consiste:

Este apartado busca abordar los aspectos más técnicos del filme.

- A. **Contexto:** Ficha técnica y el contexto que rodeó la realización del filme. Se menciona el trayecto de la realizadora, pero solo en ese momento y posterior, alimentado por lo que las realizadoras mencionan en entrevistas sobre los respectivos filmes. Lo anterior se aborda en el apartado del marco contextual. La pregunta es: ¿qué partes de la vida o de ese momento influyen en la realización? Es importante esta mención, derivado de que, por otra parte, son filmes en gran medida autobiográficos.

- B. **Argumentación:** Tesis e ideas centrales en el documental, cómo se conectan entre sí y la estructura narrativa que se emplea. Las preguntas son: ¿cómo ordenan los temas presentados?, ¿qué temas se superponen sobre otros?, ¿cómo se construye el mensaje?
- C. **Punto de vista:** Cuáles son los puntos de enunciación de las ideas y cuántos son. Es, sencillamente, identificar quién es la principal voz entre los personajes y cuáles son las funciones de los mismos. ¿Cuántas perspectivas hay?, ¿quién o qué construye el discurso narrativo de la tesis y cómo lo hace?

El segundo apartado es la reconstrucción de la memoria dentro del filme desglosando todos los apartados que contribuyen a ese propósito.

A. **Estrategias estéticas que se emplean para la representación de la memoria:**

Son todas las resoluciones formales y la manera en que se presentan los elementos desglosados en la primera parte. ¿Para qué funcionan?, ¿qué significado les dan?, ¿qué distinción hacen entre el presente y el recuerdo mediante estas resoluciones estéticas?, ¿cuáles son?

- I. **Encuadres:** Relación de aspecto, composición fotográfica, encuadre.
- II. **Montaje:** Cómo se yuxtaponen las imágenes y qué contraste generan con las voces.
- III. **Sonido:** Plano sonoro.

B. **Relación entre imagen y texto con respecto a la memoria:** Qué se contrapone con la imagen y qué se busca generar con esas presentaciones. Si se reconstruye la memoria, entonces ¿cómo se maneja en las escenas construidas en su totalidad?

C. **Interpretación:** Cómo se establece y construye la memoria a lo largo del filme. Este último punto busca integrar los elementos previamente desglosados y entenderlos en su conjunto: ¿cómo el discurso es armado a través de las estrategias estéticas y cómo se manifiesta en una escena en particular.

Con respecto al material que se analizará, consistirá en tres filmes que fueron previamente mencionados en el apartado del corpus, donde se explica de manera más extensa de qué tratan; sin embargo, aquí se profundiza en el porqué de su selección.

Las tres autoras desarrollan propuestas donde en su eje narrativo colocan la experiencia personal, lo que permite observar la reconstrucción de la memoria a partir de lo íntimo, lo fragmentario y lo subjetivo, alejándose de los modelos tradicionales en el cine de no ficción donde se basan en lo histórico e informativo. En conjunto permiten realizar un análisis comparativo entre distintas formas de abordar la memoria en el cine de no ficción. Más que ofrecer solamente una representación homogénea, los filmes elegidos evidencia la diversidad de herramientas estilísticas y narrativas en las que la memoria puede ser reconstruida, cuestionada y experimentada en el lenguaje cinematográfico.

A continuación, se desglosan fichas de los audiovisuales que tendremos en cuenta para esta investigación de Chantal Akerman, Naomi Kawase y Albertina Carri.

Realizadoras	Obra audiovisual	Sinopsis
Chantal Akerman	<i>News From Home</i> (1976)	Construye una experiencia de memoria marcada por la ausencia, identidad y distancia tras el paso del tiempo ocasionado por las cartas que recibía de su madre.
Naomi Kawase	<i>Ni tsutsumarete</i> (1992)	Kawase emprende una búsqueda íntima sobre su padre biológico, por quien fue abandonada desde la infancia.
Albertina Carri	<i>Restos</i> (2010)	Sobre el cine argentino y clandestino de los años 60's y 70's.

Capítulo 4.

Análisis de los documentales

4.1 *News from home* (1976) de Chantal Ackerman

Título: *News from home*

Año: 1976

Duración: 1 hora con treinta minutos.

Dirección y guión: **Chantal Ackerman**

País: USA

News from Home es el décimo proyecto de Chantal Akerman. Una película de 89 minutos donde explora la relación con su madre a través de las cartas que ella misma le enviaba cuando estaba en Nueva York. A través de imágenes de la ciudad de Nueva York, busca explorar esta relación con su madre y en contraste dialogan con las cartas que su madre le envió. Es importante destacar que esta obra audiovisual se produce en Estados Unidos ya que la realizadora vivía en New York, sin embargo, la ciudad natal de Chantal Akerman está ligada a Bélgica. De esta manera, el documental busca retratar la distancia de su familia, las tradiciones, costumbres, el cambio de rutina y la socialización por la cual vivía alrededor del año 1976. Este documental sugiere reflexionar sobre cómo los espacios en los que vivimos generan cambios como en nuestro propio entendimiento para relacionarnos. La distancia hace que el amor entre Akerman y su madre tenga que transformarse en uno que solo se vuelve tangible a través de palabras y recuerdos. A su vez, Akerman cambia su relación con ella misma y con su vida al estar en un lugar tan distinto como Nueva York.

Todo el punto de vista está dado por la correspondencia que existió entre la realizadora y su madre. Por ello el filme se inscribe en el modo de representación del cine autobiográfico y desde luego tomando iniciativa por un formato del cine ensayo, ya que se presentan estrategias que le permiten dialogar desde un punto de vista particular e innovador.

Estructura narrativa con lectura de cartas con posdata de mamá

Akerman tiene una estructura narrativa que parte desde la superficie para poder abordar temas aún más profundos y meramente particulares por los cuales tomarán importancia en el nudo interno que hablará sobre la relación a distancia que vive la realizadora y quien decide compartirlo con la audiencia. Los temas que se desarrollan a lo largo del documental son primeramente la vida en Nueva York; después, el contraste entre Bélgica y la ciudad de Nueva York; posteriormente son las sensaciones captadas por Akerman quienes tomarán el control para hablar sobre la nostalgia y la soledad, la relación entre lo público y lo privado, y ayudar a delimitar los términos de la relación que tiene con su madre.

El principal enunciado textual es la voz en off debido a que en todo momento se escuchan las cartas de su madre, sin embargo, son leídas por la propia Akerman. Desde luego, la realizadora interviene como narradora únicamente al leer la primera carta y continuar sucesivamente con la lectura de otras. Esta dinámica es un importante reflejo del tiempo y espacio, aunque es importante resaltar que no hay alguna literalidad en el discurso con la lectura de cartas, ni algún elemento textual que indique en qué momento suceden las cosas descritas en los relatos.

Por ejemplo:

Recibí tu carta y espero que me escribas a menudo. Espero que no te alejes mucho y que ya hayas encontrado trabajo. Creo que estás feliz en New York, lo cual nos hace felices. Todo está bien aquí, pero Sylviane está en casa con gripe y no me siento muy bien. Mi tensión arterial está baja y por eso estoy bajo medicación. Hoy es mi cumpleaños, me siento triste. Hoy es sábado, bastante tranquilo y aburrido aquí en la tienda. Esta noche vamos a cenar con amigos. Eso es todo. Tu cumpleaños se acerca. Te deseo lo mejor. Escríbeme pronto sobre tu trabajo, sobre New York, sobre todo. Un gran abrazo de parte de los tres, te pensamos todo el tiempo.

Fragmento enunciativo por Chantal Akerman en News from home

Esta es el primer relato que Akerman comparte en el audiovisual donde se enuncia la primera carta enviada por Akerman al anunciar señal de vida sobre ella tras mudarse a New York, tomando en cuenta también que evidencia desde un inicio que existe distancia entre ella como

de su familia. Por otro lado, se comprende directamente de “Hoy es mi cumpleaños (...) Tu cumpleaños se acerca” un tiempo y espacio que el espectador no conoce la fecha, sin embargo, es un elemento que le ayuda a entender sensaciones como el presenciar los días o meses cerca de vivir nuevamente cumplir años.

(...) Cariño, no nos hemos visto por mucho tiempo. Hablamos siempre de ti. Papá te extraña mucho y espera que cuides de ti. Si crees que debes quedarte más tiempo, seremos pacientes, pero ya ha pasado tanto tiempo. (...) Tu amada madre que siempre piensa en ti.

Fragmento enunciativo por Chantal Akerman en *News from home* de 48:44- 49:14 minutos.

Tal como se visualiza enunciativamente, para la mitad del documental se expresa el paso del tiempo al momento en que su madre le externa en la carta una preocupación al extrañar a su hija tras no verla por cierto tiempo. Indiscutiblemente, el tiempo definido no existe en este documental ya que es una información de la cual desconocemos, no hay datos que puedan definir a qué hora, qué día, mes y año ocurrieron los sucesos de las cartas leídas.

Querida hija. Anoche nos sorprendió encontrar tu carta que esperaba desde ayer por la tarde. Se la leí a papá enseguida. Nos alegró el día. Ha estado lloviendo aquí durante días. Me he sentido muy apática. Todas las mañanas me levanto cansada. Por la noche, me siento bien. Papá quiere que cambie de doctor. Sylvianne ha sido muy útil. El domingo tuvimos una linda vista de Judith y Simón. Nos divertimos mucho. Papá está de buen humor. Nos sentimos bien. Le conté enseguida que haces cine. Su hija quiere ser actriz (...)

Fragmento enunciativo por Chantal Akerman en *News from home* de 1:16:17- 1:18:15 minutos. Transcripción de Brigitte Dauge en Akerman, Natalia.

Este fragmento es la última carta que Akerman lee y relata en el documental. Como se puede observar la carta delimita otro tiempo y espacio sin embargo lo que más predomina en esta carta y en todas las anteriores ha sido la sensación de preocupación por parte de su mamá.

El diálogo que se enuncia por cada lectura es información importante a lo largo del documental, son fragmentos momentáneos sobre lo que sucede en la familia que habita en Bélgica. En la primera carta, su madre le externa sobre el disfrute y el agradecimiento por recibir cartas que fueron escritas por Akerman, expresando su deseo de que su hija se vuelva famosa. Aunque después de esto la película se dirige hacia temas más generales, desde ese

momento queda clara su relación con su madre por ello es importante prestar atención a los detalles y sucesos que mencionan las cartas.

Estructura estética en imágenes de larga duración

El montaje de Akerman es un trabajo que genera una sensación constante sobre la relación de la distancia y su independencia en New York, esto se logra por medio de la lectura de cartas, y la captura de los espacios ciudadanos que funcionan como momentos reflexivos para el espectador. Esto es porque la realizadora define y construye la atmósfera de la ciudad en la que vive que ayuda a configurar una visión sobre el estilo de vida que ella presencia estando lejos de casa. A partir de esta concepción, está claro que es necesario definir el tiempo y el espacio, sin embargo, este documental no parte de herramientas literales para construir dicha información, en cambio, como propuesta Akerman elige construir un tiempo y espacio desde la abstracción lo cual sucede en las cartas leídas y los planos de la ciudad invitando al propio espectador que desarrolle su propia interpretación.

La película comienza con una toma fija y general de un callejón en Nueva York, donde el único movimiento sucede por la interacción de unos trabajadores en la obra. Este es un ejemplo de cómo es que construye los planos desde la sencillez y la propia cotidianidad sin juicio alguno. Dada esta abstracción y la falta de literalidad, el diálogo de la imagen sucede como contraste al diálogo de lo que se escucha, es decir, la lectura de cartas. A lo largo de la película, Akerman sigue explorando cómo es esa vida leyendo fragmentos de cartas que hacen referencia a cómo era la vida en Bélgica y cómo en Nueva York todo resulta distinto. Esto transforma el punto de vista de la directora donde genera cuestionamientos sobre qué entendemos y cómo estos espacios influyen en nuestro propio entorno.

En este sentido, se podría decir que la ciudad de Nueva York tiene un papel protagónico, ya que su mamá e incluso la propia realizadora, en ningún momento aparecen a cuadro. Esto nos ayuda a comprobar que, a pesar de tener sus características en el modo autobiográfico, la herramienta de que el realizador aparece a cuadro fue un limitante para Akerman y por lo tanto, ese método de plano puede ser excluido. Por ello, la voz y la imagen acompañan las sensaciones de Akerman como de la figura materna, quien también es un personaje aunque nunca la veamos. No sabemos cómo es físicamente; solo tenemos los recuerdos de Akerman que modelan este personaje. La memoria construye su presencia y sus distinciones, y ese

recuerdo, al no ser completamente tangible, lucha por mantenerse vivo y por existir más allá de una simple imagen mental.

Casi todas las tomas son similares, en el sentido de que es una toma general de alguna calle de Nueva York, que van desde el metro de la ciudad, parques, locales comerciales, callejones, edificios, etc. Son tomas al exterior con iluminación natural. El tipo de desplazamientos que tiene la cámara son sencillos y son dos: *travellings* laterales y tomas fijas de larga duración. El movimiento se centra generalmente en lo que está dentro del encuadre. La única excepción es el final, que consiste en un plano secuencia de la costa de Manhattan. Esto está acompañado de un montaje que solo se limita a corte directo hacia la siguiente imagen. También el encuadre apela a una simetría de los objetos y sujetos filmados. Como antes se explicó, la voz en off es muy importante para la obra audiovisual, ya que esta misma se contrapone o busca ser complemento de la imagen, y se puede interpretar como un diálogo entre estas imágenes y la textualidad de los diálogos. Uno de los ejemplos de cómo funciona esto es a través de la secuencia inicial y como Ackerman parte de su primer tema como lo son los espacios públicos en sí y esta memoria es construida sin la voz en off el cual se muestra a través de imágenes con sonido directo.



Imagen 1 Fotograma de *News from Home*, minuto 2:20.



Imagen 2 Fotograma de *News from Home*.

Espero que no te ausentes por mucho tiempo y que ya hayas encontrado trabajo.

Fragmento enunciativo por Chantal Akerman en *News from home*

Está citando a su madre en una de las tantas cartas que tiene y la secuencia en imagen lo acompaña las tomas de larga duración, con lo que parece, de un sector industrial en Nueva York. Pareciera que a simple vista no están ligados, sin embargo, este montaje requiere evidentemente de una interpretación todavía más profunda. Cuando se cuestiona ¿por qué utiliza estos encuadres para ilustrar visualmente su documental?, es justo cuando entendemos que Akerman captura las sensaciones que ella tiene de su presente, esto porque visualizamos un patrón que denota significados como las calles tranquilas, el vagón del metro habitado por neoyorkinos, los autos transitando mientras niños juegan a un costado de la calle, personas transitando por la noche tranquila y solitaria, como si Akerman expresara la sensación que significa vivir en la ciudad de New York.

A primera vista, la relación que existe entre los elementos presentados, como de los espacios públicos, su estancia en Nueva York, son una búsqueda de representar algún tipo de recuerdo, y esto se observa como un vehículo más que una memoria atmosférica. Sin embargo, uno de los elementos planteados a lo largo del texto es que gran parte de esta manifestación consiste en que la reconstrucción también implica repetir ciertos elementos que puedan ser indexados con respecto a lo que se está recordando. Es decir, se ve el presente para darle sentido al pasado (recuerdo); se reconstruye con lo que hoy se conoce y, narrativamente, la realidad

histórica resignifica la vida de una persona a la hora de ver el hoy. Entonces, estos paisajes de Nueva York tienen la función de ser índices de los temas abordados de manera textual.

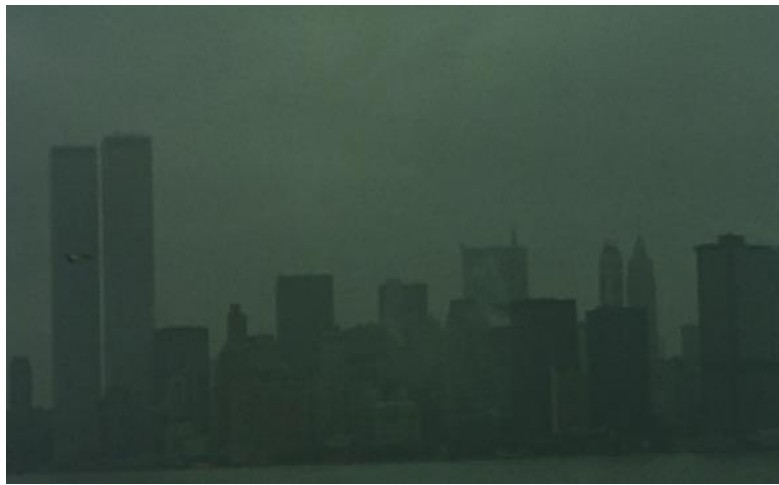


Imagen 3 Fotograma de News from Home.

La escena final resulta ser muy simbólico en donde representa un hecho literal; La ciudad de Nueva York como una gaveta de recuerdos o como rutas de memoria, donde cada espacio tiene la intención de resguardar de manera física algún momento, donde se resignifica esa parte en específico, como si la ciudad fuera la alegoría hacia distintos bloques de la memoria que se resignifican con la realidad del presente histórico de Akerman.

Por último, el sonido es otra estrategia que la realizadora utiliza y trabaja para mantener la continuidad entre tomas al incluir el ruido captado que brinda información ambiental de los lugares de New York y de todos los espacios que Akerman filma desde su cotidianidad. Este ambiente sonoro está siempre en un mismo plano que acompaña directamente las lecturas de la realizadora el cual ayuda a generar una atmósfera en esencia de dicha ciudad y del posible posicionamiento de Akerman frente a la situación, vivir a la distancia de su familia, independizarse y establecerse en un espacio fuera de la rutina de la infancia y adolescencia.

Sobre la reconstrucción de la memoria en Akerman

Chantal Akerman no tiene miedo por utilizar el tiempo necesario para conjugar el diálogo que predomina entre dos estrategias principales. La primera se trata sobre la lectura de las cartas que su madre le enviaba mientras Akerman residía en New York y la segunda proviene del uso de tomas fijas que tienen larga duración sobre dicha ciudad.

Desde luego, esta dinámica podría no ser una estructura fácil de interpretar ya que es un espacio autobiográfico como ensayístico. El documental se desenvuelve en un momento situacional de la vida de Akerman que trata de vivir en otro espacio, incluso fuera de su ciudad natal el cual garantiza una experiencia de cambios, aprendizajes y de una posible superación personal.

La forma de organización de los temas es a través de una estructura que va de lo general a lo particular, y la enunciación que hace con respecto a lo que lee Akerman estableciendo un diálogo interno de nostalgia, tranquilidad y posible rebeldía, esto alrededor de su adaptación el cual evidente muestra imágenes de espacios en las que se desenvuelve. Las esquinas de Nueva York buscan recrear sensaciones y recuerdos partiendo desde el presente de la realizadora.

4.2 *Ni tsutsumarete* (1992) de Naomi Kawase

Título Original: *Ni tsutsumarete*

Año: **1992**

Duración: 40 minutos

Dirección y Guión : **Naomi Kawase**

País: Japón

Ella se propuso recrear la memoria. La memoria de algo que ella no vivió de un tiempo que para ella no existió pero que el cine (o la cámara) le permitió generar.

(Acuña Matayoshi C., 2012, pp. 4)

Así es como *Ni Tsutsumarete* propone dialogar en el ámbito autobiográfico del cine de no ficción por Naomi Kawase. Dicha obra audiovisual está claramente influenciada por la era de diversas dudas que Kawase no pudo olvidar sobre la ausencia de su padre biológico, esto después de haber vivido 23 años con su mamá abuela adoptiva.

Como antecedente por la búsqueda de respuestas sobre su padre biológico y su misma identidad fue el primer corto de ficción “El helado de papá” que realizó en 1988. Esta inquietud se impulsa aún más tras ver una fotografía de ella misma en brazos de una persona

invisible puesto que la rotura de la fotografía limitaba su identidad, por ello Kawase mostró su interés para crear una historia de la persona que faltaba en esa fotografía, su padre. De tantas memorias ausentes y de la sensación viviente e inquietante, se propuso a recrear memorias que pudo haber tenido su padre en aquel lugar, de alguna manera personificando, pero también construyendo inevitablemente su propio tono poético y forma autoral en el cine.

Esta obra audiovisual se vuelve un eje temático importante para sus trabajos posteriores que indagan sobre su propia existencia. Por ello, es importante recalcar la complejidad por la que Kawase comienza en el cine, con una propuesta que recrea memorias en el cine sin haberlas percibido directamente en vida, inmortalizando sensaciones que forman parte de la memoria fragmentada por la realizadora. Es considerada también una precuela de *Kya Ka Ra Ba A Sky, Wind, Fire, Water, Earth* (2001) con 49 minutos dedicados a la autorreflexión sobre el lazo familiar que no tuvo con sus padres biológicos, el lazo con sus padres adoptivos, la soledad y la búsqueda de identidad. En este documental se asemejan dichas temáticas y reflexiones que no dudó por retomar desde la memoria de Kawase y momentos que aún quedaron sobre su padre biológico.

Desde el inicio con el montaje de materiales de archivo, metáforas visuales, y testimonios de fondo evidencian las estrategias que fomentarán la voz narrativa del documental ya que todo material tanto imagen como voz en off toma un importante papel que ayuda a Kawase en la reconstrucción de la memoria olvidada de la realizadora y de la memoria colectiva desde la voz de las personas que le rodean, hasta la memoria que se forma por medio de la interpretación del propio espectador.

La estructura narrativa en el enunciado fragmentado

La estructura del documental se manifiesta con una narrativa no lineal ya que Kawase lidera el uso de diversos recursos a lo largo del documental. Dichos recursos que ayudan a narrar no necesariamente presentan imágenes que relatan una continuidad constante. Un ejemplo muy claro está presente desde el principio cuando se presencia un audio de la conocida de su mamá abuela, como primera parte quien cuestiona la búsqueda de Kawase y duda en hablar sobre su padre. Como primer momento del documental esto nos ayuda a comprender el tema inicial ante la ausencia del papá biológico, de los huecos que habitaron en su memoria e incluso del vacío viviente de la realizadora.

Ahora bien, para entender que no es un relato continuo, Kawase considera importante colocar memorias fragmentadas que hablan por sí solas y que son conectores entre sí a pesar de que no vuelven a aparecer en tiempo y espacio. Por ello es importante recalcar que su primer personaje, quien posiblemente es un conocido de su mamá adoptiva pero que en la narrativa desconocemos la información y no se expone la necesidad de saberlo, por ello la realizadora notó importante solo colocar su intervención al inicio quien se dedica a negarse a hablar del padre biológico de Kawase: “podemos ayudarte, a él no lo necesitas” “no es más que un extraño para nosotros” “podrías encontrarlo y no te darías cuenta” entre otros cuestionamientos que ayuda a interpretar sensaciones individuales, colectivas, además de que genera un escenario inicial sobre la imagen de quien es el padre, generando preguntas. ¿Quién es el padre? ¿por qué su mamá abuela u otra persona no quiere saber de él?, incluso si ¿Kawase tiene derecho a saber de su padre biológico? Posterior a este fragmento, la narrativa continúa con otro momento que no necesariamente está ligado con la presencia visual de su mamá adoptiva o la voz de su personaje que cuestiona la búsqueda, debido a que un espacio de reflexión y silencio se hacen presentes para transicionar a la voz en off de Naomi Kawase. La propia perspectiva de ella frente a la situación, dudando de la misma manera que la primera intervención le cuestionaba. Este enlace es una de las esencias del diálogo que Kawase propone como estrategia narrativa, porque presenta momentos discontinuos, pero no hay duda de que son semejantes al tema y colaboran al diálogo introspectivo que lleva a cabo la realizadora.

Enunciativamente, la realizadora busca mencionar con voz en off las sensaciones e inquietudes del momento que llega a ser capturado por medio de la cámara lo cual ayuda a contextualizar cada memoria fragmentada que presenta, aunque de no ser incluida la voz en off posiblemente la imagen no tenga la fuerza para recrear una memoria con muchas sensaciones honestas como lo transmite Kawase. Dicho esto, en esta estrategia propone frases como “El tiempo pasa tan tranquilamente” “En un día caliente y húmedo como hoy, mis padres estuvieron aquí”, enunciados que añaden información de ese tiempo espacio el cual permite crear imaginariamente una atmósfera de situaciones que no necesariamente aparecen a cuadro.

La narrativa estética y el montaje

Este trabajo documental fue grabado y presentado en 8 mm que, si bien, estaba en auge otro formato innovador, Kawase decide un formato antiguo que le dará mayor riqueza narrativa a sus memorias presentadas. Debido a este formato considerado antiguo, sus encuadres comparten una nostalgia que fomenta contar memorias que quedan presentes en su cine las memorias que no volverán en vida real. Por ello se resaltan a continuación las estrategias estéticas particulares que se emplean en *Ni Tsutsumarete*, una obra que ha logrado conectar con el público.

Sin miedo a la aparición, Kawase aparece a cuadro mirando a la cámara performativamente ayudando también a retomar sensaciones mismas que ella ha buscado enfrentar desde la su voz de fondo y la propia presencia del instante en la imagen. Anteriormente ya se ha mencionado la dinámica que toma enunciativamente, ahora conviene tomar en cuenta el uso de la imagen y el trabajo de la cámara en mano que, son particularmente sencillos de obtener ya que a lo largo del documental se presencian videos o pequeños fragmentos que Kawase presencia de su vida diaria y que podrían ser obtenidos en el momento sin un propósito narrativo específico pero con una sensación indeleble para los poéticos ya que en el propio montaje podrían ayudar a tomar fuerza generando un complejo diálogo narrativo audiovisual porque se trata de una construcción rítmica, llena de metáfora que debe ser interpretada por cada detalle para lograr una empatía cercana a la vivencia de Kawase, y colaborando también a un cine que provoca la identificación de la propia audiencia.

A lo largo del documental se presentan imágenes de instantes, y situaciones de la vida diaria de las personas que son documentadas, dando a entender de que no importa que parte familiar o amistosa conforman de la realizadora, sino que se anima por explorar sus personalidades sin juicio alguno y la visión que tienen de su padre. Un acercamiento a esta dinámica es durante la primera intervención que no es Kawase. Se presenta una sucesión de imágenes recreando memorias de una persona que no se trata de sus padres biológicos, ni de su mamá adoptiva. La voz en off nos ayudó a entender esto, sin embargo, dicha persona dialoga mientras las imágenes presentan lo que hace, quien es o que le gusta hacer, como cocinar y cantar.



Imagen 4 y 5. Fotogramas de *Ni Tsutsumarete*.

Recordemos que la música es un recurso estratégico para la recreación de la memoria, sin embargo, los silencios inevitables que proponen una profunda reflexión son necesarios para el abordaje del tema de la realizadora ya que en el montaje silencioso promete un enlace de lo expuesto anteriormente como diálogo interno. Aunque puede no ser tan evidente para el propio espectador, esta es una estrategia muy bien lograda para crear un ritmo, un tono de voz del audiovisual y de igual manera potencializar alguna sensación que Kawase busca generar, expresar y compartir constantemente de su propia vivencia recurriendo a sus memorias.



Imagen 6 y 7. Fotogramas de *Ni Tsutsumarete*.

La presentación de imágenes de archivo y las propias fotografías que su mamá adoptiva guarda en un libro de recuerdos son recreaciones de la memoria misma de las personas que presenciaron la vida y el crecimiento de Kawase.



Imagen 8 Fotograma de *Ni Tsutsumarete*.

La presentación de videos de archivo que denotan a Kawase de pequeña ayudan a reconstruir la memoria ausente de su propia infancia y la misma ausencia de sus padres biológicos en ella, entendiéndolo también con el diálogo de fondo “Puede que este no sea el lugar donde mi madre solía vivir”. Esto ayuda a comprender que el uso de videos de archivo como elemento visual son esenciales en el cine de Kawase, ya que en su modo autobiográfico es inevitable la reconstrucción de memorias de la infancia que promueven el diálogo nostálgico constante y la sensación de vacío presente de quien selecciona la imagen, es decir, de la realizadora. Esta estrategia puede ser un espacio íntimo que el propio realizador decide compartir de su vida al público mismo, en esencia, la selección de imagen no se dedica a la exposición de la vida propia, sino que se encarga de delimitar y seleccionar espacios de diálogos internos que pueden ser sensaciones colectivas.

Nos permiten compartir nuestros sentimientos. No hay nada más fuerte como los sentimientos que compartimos. Porque seguramente estos sentimientos están vivos en el corazón de las personas que comparten el video y lo que experimentamos nos llevará a conectarnos mutuamente siempre y cuando no los traicionemos. (Kawase en TED x Talks, 2012)



Imagen 9 Fotograma de *Ni Tsutsumarete*.

Hay memorias contemplativas de corta duración que expresan sensaciones momentáneas, y capturan personas que presencian a Kawase con el filtro de objetividad, es decir, la presencia de la cámara cambia la perspectiva real y la escena que la captura puede ser distinta a lo que verdaderamente puede ocurrir sin la cámara. Estas capturas e intervenciones en montaje suceden muy poco, momentos como ella en el área verde de su casa, así como su mamá adoptiva hablando y sonriendo a la cámara invitándole a comer. Esto posiblemente abre debate entre la creación de imagen espontánea al grabar sin propósito que, por el contrario, cuando se conoce su propio propósito y la cámara apunta al sujeto la sensación se intensifica de alguna manera lo cual pierde la vivencia real del momento. A pesar de ello, la voz en off se convierte en un complemento subjetivo de la realizadora el cual ayuda a continuar el diálogo narrativo en estos espacios silenciosos de contemplación por que pueden significar muchas cosas más si no existen estos conectores como la voz en off de Kawase en el fondo.

Otro tipo de memoria que recrea es cuando se visualiza una fotografía en mano y la retira con el fondo real del momento actual, es decir, que la realizadora graba en el espacio que alguna vez sus padres presenciaron o tomaron esas fotografías quien Kawase las convierte como evidencias y pruebas de que alguna vez convivieron con ella.





Imágenes 10 y 11 Fotogramas de *Ni Tsutsumarete*.

Conviene resaltar este método de recreación de la memoria misma de la propia fotografía y formato que presenta fragmentos de la memoria, ya que es una poética de la propia exploración de Naomi por todo Nara, su lugar natal.





Imágenes 12 y 13 Fotogramas de *Ni Tsutsumarete*.

Otra importante exploración que realiza para este documental fueron las visitas que hizo por las aproximadas diez casas en donde su padre habitó tras el divorcio. Kawase había descubierto estos datos antes de la planeación de este documental, aunque decidió documentar estos lugares sin este propósito, las imágenes posteriormente se convertirían en archivos esenciales para esta obra audiovisual. Por ello se contemplan diversos lugares vacíos, entre calles, casas, así como la ubicación mencionada y necesaria para el seguimiento del diálogo enunciativo. Esta puede no ser una memoria por Kawase pero sí por su padre biológico, aunque no hay una evidencia de su veracidad de los hechos, la presencia de estas imágenes se convierte en la propia evidencia de la narrativa del documental por ello lo interesante de esta dinámica es que ayuda al espectador a que se vuelva un fiel creyente de lo que es presentado como real sin dudar.



Imagen 14 Fotograma de *Ni Tsutsumarete*.

Para la última parte de la obra documental, la música de acompañamiento como el sonido de una caja musical que conversa con videos suyos los cuales fueron estratégicamente colocados después de haber expuesto su inquietud: “Aunque por dentro mi corazón hierve (...) ¿Debería volver a Tokio?, Me pregunto ¿cómo están todos?”. Este cuestionamiento da pauta para crear un espacio visual interpretativo que no requiere de palabras para conocer que son fragmentos que obtuvo en algún tiempo espacio de personas que Kawase estimaba y extrañaba ver en ese instante, en específico, el retrato de sus amistades. En cuanto se inicia esta nostalgia, la sensación de vacío y soledad se rompe ya que en la parte final transcurren imágenes y videos cortos, entre ellos, un recorrido con la cámara temblorosa sin cuidado dentro del pueblo Nara como las calles, el campo, los árboles, los cables, el cielo, y el clima. En la segunda parte final, Kawase realiza su llamada y habla sobre tener la posibilidad de conocerlo, para la imagen visual se contempla por última vez diversas fotografías que generan sensaciones del proceso de Kawase al vivir sin sus padres biológicos. El último cierre se contempla con la fotografía de sus padres, una memoria sencilla como el video de archivo final donde su padre biológico termina mirando al público, una memoria obtenida por una toma sencilla, donde su padre en algún momento fue grabado mirando a la cámara por alguien más en un tiempo y espacio diferente al tiempo de Kawase.

Sobre la recreación de la memoria en Naomi Kawase.

La realizadora enuncia de una manera particular un diálogo íntimo ya que elige agregar pequeñas intervenciones o conversaciones que son parte de su vida, independientemente de si son planeadas, parecen conversar de una manera sencilla al tener una importante razón de ligarse una con otra, de esta manera Naomi Kawase invita al espectador a interpretar sensaciones mediante pequeños diálogos no literales e incluso de los espacios que tienen silencio para contemplar por un lado, las situaciones que ayudan a empatizar con el personaje principal y por el otro lado, las imágenes que reflejan emociones propias de la realizadora sin mencionar palabra alguna.

Desde luego, esta forma particular en la categoría del cine de no ficción se encuentra en el cine autobiográfico, por ello en esta ocasión para Naomi Kawase no es la excepción debido a que todo eje temático está ligado a sus memorias, sensaciones, pensamientos que son

reunidos en aquella tesis sobre identidad y no haber vivido con sus padres, de la misma forma en que presenta algunas personas que le rodean y ayudan a generar este diálogo subjetivo de incertidumbre sobre su propia identidad.

Hablando enteramente del contenido visual, las imágenes se presentan como una sucesión de un estado nostálgico indeleble a elección de Naomi Kawase. La realizadora se toma su tiempo en el montaje puesto que presenta testimonios y pensamientos que no suceden en el mismo tiempo y espacio, sin embargo, el acomodo de estos ayuda a construir una narrativa distinta a la convencional puesto que juega con líneas que colaboran en la misma temática y por tanto no busca representar memorias desde la literalidad. Evitando esto, Kawase logra un formato poético desde la sencillez de la imagen, pero también gracias a la complejidad del montaje de fragmentos que dialogan y discuten pero que complementan en la misma reflexión. El montaje toma un papel importante para la recreación de la memoria en Kawase porque tiene la tarea de construir la sensación desde los espacios de silencio y reflexión al lograr un ritmo constante en el diálogo que se lleva a cabo durante toda la obra audiovisual. Estas estrategias narrativas han funcionado para conversar y crear momentos a partir de fragmentos que no necesariamente son memorias vividas por la realizadora, sin embargo, ha ayudado a disolver y crear momentos que no están ligados a la propia memoria de Kawase.

4.3 *Restos* (2010) de Albertina Carri

Título: ***Restos***

Año: **2010**

Duración: 9 minutos

Dirección y guión: **Albertina Carri**

País: Argentina

Restos (2010) es una propuesta que en su historia propone dialogar dentro del ensayo cinematográfico en el cine de no ficción, a diferencia de otras historias que buscan reconstruir la memoria desde una línea marcada con base a un punto de vista testimonial o narrativo, *Restos* de Albertina Carri se queda en un nivel más abstracto y material donde la memoria no se presenta como un relato articulado, sino como una lluvia de fragmentos que sobreviven al paso del tiempo y a la continuidad de la propia vida.

Las estrategias narrativas y estilísticas ante documentos de archivo que son destruidos

Esta historia se encuentra influenciada con interés constante de la autora por adentrarse al tema de la memoria desde una posición distinta a la tradicional con la que ya ha trabajado anteriormente sobre ella misma o de diferentes autores, puntualmente en relación con la memoria histórica-política en Argentina pero basada en un tema en específico, en este caso, para hablar sobre el cine. Para este documental existe un interés que transforma la estrategia de manera radical donde ya no se intenta reconstruir el pasado, sino mostrar la imposibilidad de armarlo de una forma lineal, como si solo se tratase de seguir un instructivo de un rompecabezas. Con esto presente, la historia no maneja personajes definidos ni una estructura narrativa tradicional, sino que construye la historia en base a material de archivo deteriorado como función directa como metáfora a la memoria fragmentada.

Es importante mencionar la conexión de este documental con uno anterior de la propia autora, pues este incluso puede interpretarse como una extensión al mismo, en *Los Rubios* (2003) la memoria ya era abordada desde la fragmentación, la reconstrucción y la imposibilidad de llegar a una verdad absoluta de nuestros propios recuerdos, aunque en *Restos* (2010) esta inquietud se radicaliza aún más, descartando cualquier elemento narrativo tan explícito y centrarse particularmente en el simbolismo de la propia imagen y claro, con el gran reto de retomarlo con un formato mucho más corto y un ritmo particular (el cine hablando de cine).

Desde la postura ya antes mencionada, podemos reconocer su alineación con algo ya planteado por Michael Renov, donde menciona una de las principales funciones del cine de no ficción en la búsqueda de “expresar” más allá de registrar o informar. *Restos* no busca explicar ni documentar un suceso específico, sino generar una experiencia personal que permita a su espectador aproximarse a la reconstrucción de la memoria a partir de sucesos fragmentados, la propia inestabilidad de los recuerdos como parte esencial del proceso.

Desde un inicio del documental, el montaje ya muestra parte de lo antes mencionado, un enfoque en su montaje tratando de enfatizar en un material de archivo deteriorado, como si de un video de un hombre primitivo se tratase, qué con dicho hombre nos dará mucho más a reflexionar pues con esto rompe un molde, no contextualiza, no muestra una problemática específica ni a un tiempo o espacio histórico en específico. En su lugar la historia da inicio con algo simbólico en un entorno natural que le rodea.



Imagen 14 Fotograma de *Restos*.

Posteriormente, la voz en off comienza a desarrollarse narrativamente de una manera en la que no guarda relación directa con lo mostrado en la imagen. Ni antes ni ahora describe al personaje, no explica su presencia dentro de la historia, empieza a hablar de algo diferente, introduce una reflexión sobre el propio cine. El cine como herramienta política, la narradora lo centra durante los años 60 y 70, retomando la historia en la que cuenta cómo el cine en particular el experimental o clandestino era una vía para hacer llegar a la sociedad las diversas situaciones políticas y militares en la Argentina de esta época.

La historia toma un giro inesperado, en la imagen nos muestran a Esteban Timothe junto a material de grabación cinematográfico. La historia sigue con su eje central, narrar cómo fue la censura en posteriores años dentro del mundo del cine, como al ser localizado es una función importante para la formación de bloques revolucionarios que fue tajantemente rodeada de restricciones, imposibilitar que historias, que fragmentos de imágenes llegaran al resto del país era lo importante.



Imagen 15 Fotograma de *Restos*.

Algo aparece dentro del mundo del cine, el anonimato, mostrando en imagen a nuestro personaje con ojos y boca censurados haciendo referencia a como en el cine el autor anónimo permitía seguir produciendo obras cuya intención actuaban mayormente a un llamado social, a un grito de ayuda. Sin embargo, bajo este mismo proceso a la par de la historia, la narradora nos habla del cómo fue que se llegó a este punto, el anonimato como seguridad ante las represiones y el cómo no sólo desprecian sus obras durante esta época, la obra moría a la par de su autor.

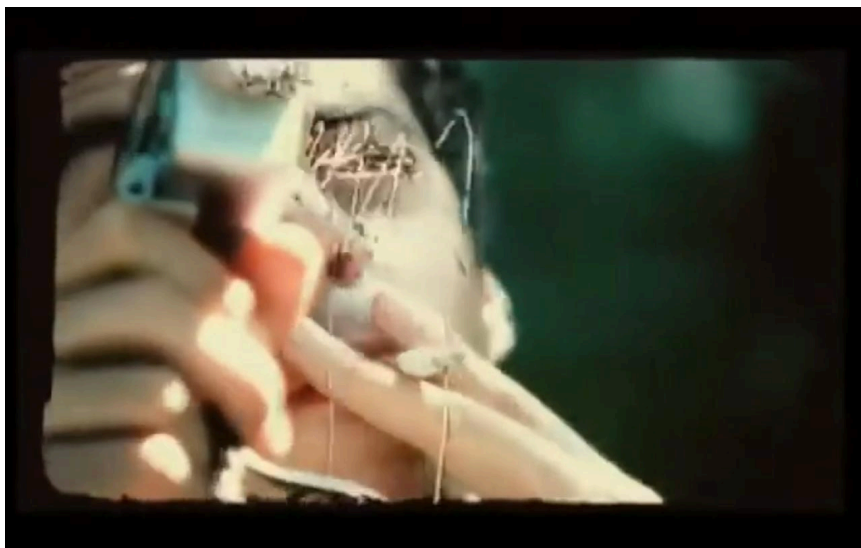


Imagen 16 Fotograma de *Restos*.

Hasta este punto y en el penúltimo tramo de la obra podemos notar que en imagen dichos sucesos eran referenciados, el montaje de las escenas donde nuestro único personaje visual proyectaba rollos cinematográficos grababa con una cámara y revelaba rollos de esta. Dentro de las propias escenas podemos notar como el material de estas no es visualmente apreciable y mostrando cada vez mayor deterioro, conforme la narradora seguía con la historia de represión el personaje visual se manchaba de una tinta, como si de un rollo mal revelado se tratase, ensuciando de tinta la toma mientras que en su historia narra cómo la industria se ensuciaba de sangre.



Imagen 17 Fotograma de *Restos*.

La historia en su montaje, muestra claras referencias en cuanto a segmentos del pasado se refería, con filtros de desgaste, grandes marcos negros e incluso un sonido de cámara antigua, como si con esta misma se grabase. Saltando a escenas más coloridas mostrando el material cinematográfico roto, rollos hundiéndose en una pecera con agua, combinada con silencios, dando breves momentos de reflexión.

En la última escena, Carri retoma la escena inicial, el hombre primitivo en la naturaleza estando arriba de un tronco caído, mirando al cielo y tratando de elevar su cuerpo como si quisiera llegar a este, mientras los espacios sonoros de la propia naturaleza, aves y leve viento presente para que la escena pueda desvanecerse a negro para los créditos.



Imagen 18 Fotograma de *Restos*.

Sobre la recreación de la memoria en Albertina Carri

La propuesta de Albertina Carri se sitúa dentro de una tradición del ensayo cinematográfico que entiende la imagen no como representación, sino como problema. A través del uso del cuerpo performativo, la materialidad y un montaje fragmentario, el documental construye una experiencia que obliga a participar activamente en la construcción de sentido.

La historia es sumamente interesante, aunque tuviera el desafío de presentar brevemente, es cuestión de poco más de 9 minutos donde narrativamente habla sobre el problema de una censura a lo largo de la historia en Argentina al ser esta una herramienta social para el llamado de cambiar la situación y el cine como medio de mostrar las diferentes condiciones que se silenciaron en el país. Deja una gran reflexión en su cierre puesto que pese a tener un mensaje de suma relevancia cierra con una gran reflexión más generalizada de la memoria. La memoria y la reconstrucción de esta como un camino marcado a donde seguir en el futuro.

Estilísticamente utiliza herramientas simples pero contundentes para su historia, partiendo desde el material de archivo que utiliza, la performatividad mostrada en la escena inicial y de salida con su personaje al desnudo, el montaje y edición mostrada, filtros de color, de esta manera logra un desgaste intencional en la imagen, además de las propias referencias a los recuerdos con los marcos negros, espacios silenciosos y efectos auditivos de naturaleza e incluso el uso de efectos de sonido como el de una cámara de rollo antigua funcionando. En este sentido, el documental no busca comunicar un mensaje unívoco, sino provocar una reflexión sobre la relación entre cine, política y memoria. La imagen deja de ser una ventana hacia el pasado y se convierte en un vestigio.

La reconstrucción de la memoria en *News from Home* (1977), *Ni tsutsumarete* (1992) y *Restos* (2010)

A partir del análisis *News from Home* (1977) por Chantal Akerman, *Ni tsutsumarete* (1992) por Naomi Kawase, y *Restos* (2010) por Albertina Carri, se identifican coincidencias centrales.

Un espectador dispuesto a ver documentales podría quedar confuso en el primer visionado audiovisual enfocado en las propuestas contemporáneas que ofrece el cine de no ficción, ya que la propuesta suele buscar atención en los detalles, es decir, son productos audiovisuales que necesitan lenguajes, símbolos, así como referentes de la vivencia misma que colabore a lograr un entendimiento todavía más fructífero. Por ello, el cine de no ficción ensayístico y poético propone una nueva forma de entender nuestro alrededor; Es un cine que conecta perspectivas del realizador y de un espectador que trata de ser un relato poco claro a la distancia, evitando ser un formato lineal o una estructura circular.

Las propuestas analizadas se muestran como un proceso fragmentado que se construye a partir de elementos dispersos. Tal complejidad se identifica del trabajo de las tres realizadoras puesto que la presentación fragmentada es una formalidad latente en toda estrategias narrativas y estéticas del cine de no ficción que utilizan.

Desde el inicio de cada uno de los filmes se percibe una ruptura con la forma tradicional del cine de no ficción, es decir, no hay una intención por ordenar los acontecimientos de manera cronológica ni por explicar los hechos de forma directa. En su lugar, las tres propuestas desarrollan una lógica donde la memoria aparece en fragmentos que no están conectados

entre sí o por lo menos de forma evidente. A pesar de esto, las obras comparten una misma carga emocional y reflexiva.

En la obra de Akerman, la memoria se articula a partir de una separación clara entre lo que se ve y lo que se escucha. Las imágenes de la ciudad de Nueva York muestran espacios públicos, recorridos, momentos aparentemente cotidianos. Al mismo tiempo, la voz en off introduce las cartas de su madre, que pertenecen a otro contexto completamente distinto. Esta distancia genera una tensión constante, ya que la memoria no se encuentra en la imagen ni en el sonido por separado, sino en la relación que se establece entre ambos. Aquí la memoria no se construye desde la cercanía, sino desde la distancia social y cultural que implicó de la ciudad natal de Akerman.

En el caso de Kawase, la memoria se construye desde lo íntimo aunque existe una distancia emocional con su padre. Las imágenes de archivo, los registros cotidianos y la voz en off funcionan como herramientas esenciales que intentan acercarse a la ausencia, resultado de la emoción y distanciamiento de un personaje que nunca se presencia, en este caso la figura del padre. Kawase habla de él, a pesar de no haberlo conocido y recrea memorias que ella nunca vivió. Esta recreación no se da desde la reconstrucción de hechos concretos, sino desde la evocación de sensaciones. Las imágenes no explican, sugieren y dialogan con el espectador como si fuera un amigo íntimo. Desde luego que en el montaje no se ordena, sino que relaciona momentos que, aunque no pertenecen al mismo tiempo, dialogan entre sí.

En contraste, Carri plantea una aproximación distinta al trabajar la memoria desde un plano más político. En *Restos*, el cuerpo en pantalla, interpretado por Esteban Lamothe, no funciona como un personaje en sentido tradicional. Su presencia es un soporte visual, mientras que la voz en off desarrolla una reflexión sobre el cine como herramienta política durante los años sesenta y setenta en Argentina. A partir de esta idea, el documental introduce el tema de la censura, la desaparición de materiales filmicos y la pérdida de imágenes. La memoria, en este caso, no aparece como algo que se puede reconstruir, sino como algo que ha sido fragmentado o incluso destruido. Esta es una propuesta narrativa que recurre sin duda al diálogo interno entre el presente (performance) y el pasado (narración-voz en off).

A pesar de las diferencias entre las tres propuestas, es posible notar que comparten una misma decisión: evitar la representación directa del pasado. Ninguna de las obras busca mostrar la memoria de forma literal. Además de que han recurrido a la fragmentación de la

memoria, también utilizan silencios, la relación entre imagen- sonido y, no hay que olvidar el montaje quien se encarga de construir sentidos fragmentados tras la recreación de la memoria; adquiere un papel central en la construcción de la memoria. En lugar de organizar los hechos, los fragmenta. De esta manera se reconstruye desde diversos momentos, tiempos y lugares. En Kawase, permite conectar momentos desde lo emocional; Akerman, mantiene una estructura constante que refuerza la distancia entre imagen y sonido; Carri, fragmenta la imagen para mostrar la imposibilidad de reconstruir una historia completa. Aunado a lo mencionado en los tres casos, el montaje deja de ser un recurso técnico y se convierte en una forma discursiva, sensitiva y no lineal.

Por otro lado, la voz en off tiene un papel importante aunque su función cambia. En Kawase, funciona como un medio para expresar pensamientos y sensaciones personales; Akerman, sirve para introducir las cartas y construir la relación con la madre; Carri, se convierte en un elemento que reflexiona sobre el cine y su papel dentro de un contexto histórico que se apellida pasado. De esta manera, la voz en off no solo acompaña la imagen, sino que en muchos momentos lo redefine y se vuelve un conductor narrativo de la memoria

A partir de lo planteado por Philippe Lejeune sobre la autobiografía, también se pueden observar diferencias importantes en la relación entre quien narra y quien aparece en la obra. En Kawase, esta relación es directa, ya que ella misma se presenta en imagen y voz. En Akerman, aunque la voz es suya, su presencia física no aparece, por lo que esto genera cierta distancia de su presencia visual para enfocarse en su presencia textual sobre imagen y voz. Mientras que con Albertina Carri, esta relación se modifica aún más ya que se utiliza el cuerpo en modo performance para hablar bajo la memoria y sensación que perdura desde la memoria interiorizada. La autobiografía literaria fue definida por Lejeune Philippe como un «relato introspectivo en prosa de una persona real, poniendo el énfasis en su vida individual y en particular en la historia de su personalidad» (1994, p. 50).

Los conceptos de la autobiografía podemos verlo reflejado en las tres autoras al notar que, hablar desde la memoria en el cine de no ficción no quiere decir que sea un limitante al eje temático por ello, existe una libertad indeleble para concebir historias que son percibidas por la introspección de Naomi Kawase, Chantal Akerman y Albertina Carri. De esta manera, nos

ha permitido entender cómo dejan su huella personal en cada obra, como bien explica Philippe Lejeune:

(...) la autobiografía es un género contractual, donde el autor es una persona real y el productor de un discurso. El pacto es, por consiguiente, el que va a determinar el modo de lectura, puesto que el lector no conoce a la persona real, pero cree en su existencia y en la afirmación en el texto de la identidad del nombre (autor, narrador, personaje), siendo el narrador y el personaje figuras a las que remite el sujeto de la enunciación (Lejeune, 1994, pp. 75-85)

El montaje fragmentado en lugar de unir mayormente actos, logra evocar sensaciones de vacío dentro de una discontinuidad temporal y a su vez los cortes repentinos logran emular los recuerdos como algo que nunca es continuo. La voz en off sirve como una guía como en las cartas de Akerman, la narración cercana en Kawase y el constante cuestionamiento en Carri, por lo tanto, no buscan explicar de manera directa la imagen, sino que dialogan con ella, la cuestionan y hacen que el espectador quiera buscar un propio sentido de conclusión.

El archivo intervenido en los documentales ya sean fotos o documentos familiares no se utilizan como datos para comprobar una verdad, sino que funciona como un elemento de identidad en donde las realizadoras cuestionan. El silencio y el cambio de ritmo es una estrategia que se emplea (no en todos los casos).

Mientras que, al filmar al vacío, los espacios deshabitados, fotos borrosas las autoras logran una ausencia que tenga un resalte visual permitiendo que el espectador logre comprender lo faltante o incompleto dentro de la memoria de las realizadoras. Al no cerrar directamente los significados dentro de sus obras, las realizadoras no solo logran explicar su historia, sino que también logran invitar al espectador a una reflexión sobre su propia historia, memoria y sus mecanismos de olvido.

En conjunto, estos elementos permiten entender que la memoria no se utiliza únicamente como un eje temático dentro de estas obras, sino que funciona como una forma de construir el relato para contar una historia que no necesariamente es continua. A través de la fragmentación, la falta de linealidad y el uso de distintos recursos audiovisuales, las tres propuestas muestran que, recordar no implica reconstruir el pasado tal como ocurrió, sino que se parte desde la reorganización de fragmentos de acuerdo al relato y las sensaciones que lo demandan desde el punto de vista presente del realizador.

Conclusiones

Asimismo se destacan los siguientes descubrimientos:

El análisis de News From Home (1977), Ni tsutsumarete (1992), y Restos (2010), permitió establecer que, son un registro vivo característico de la nueva propuesta contemporánea que documenta la memoria íntima de las autoras, quiere decir que, en vez de promover una obra que documenta información verificable del hecho, la obra audiovisual contemporánea convierte un diálogo desde la reconstrucción de una verdad íntima.

Las estrategias discursivas para la reconstrucción de la memoria definen relatos que evitan ser cuestionados. Es un noble y complejo formato de memorias fragmentadas que generan mayor confianza sobre su veracidad, debido a la atmósfera íntima que las estrategias narrativas y estéticas permiten construir en todo momento. Ofrecen narrativas cercanas, diálogos internos que pueden configurar un significado universal y más colectivo. Es un intercambio mutuo donde el director crea y cuenta mientras el espectador cree y conecta sus vivencias con las memorias del realizador.

No hay un formato que debe utilizar la obra autobiográfica y ensayística para la reconstrucción de la memoria, sin embargo, la forma en cómo reconstruye la memoria estará ligada a la postura del realizador sobre qué es memoria para él y cuál es el funcionamiento de la memoria en su historia. De esta manera deciden omitir ciertos detalles, repiten fragmentos y se desvían de lo cronológico, la cámara actúa como una pieza faltante de la memoria permitiendo completar vacíos de identidad, reconstruyendo vivencias personales, e indirectamente colectivas.

Por lo tanto, sus diferencias son : de Kawase, implementa la cámara como una extensión de su cuerpo; con su imagen personal y su voz establece una experiencia sensorial, como si nos introdujera en sus recuerdos y como espectador disfrute de las imágenes mentales. Akerman repite encuadres de espacios urbanos y, con la voz en off, resignifica su memoria al contrastar estos lugares con la narrativa del enunciado. Por último Carri, representa situaciones

introduciendo la duda en el espectador, pero logrando representar la memoria social y la memoria colectiva.

Estas obras logran que la memoria deje de ser un concepto totalmente abstracto y logran convertirlo en un camino que el espectador logra atravesar. Lo cual convierte la visualización de imágenes y el trabajo de audio, en una experiencia de recuerdo compartido.

La representación de la memoria en el cine de no ficción es una búsqueda no lineal que pone en el mismo lugar la memoria como parte de la realidad histórica. Son estrategias discursivas esenciales como el uso de silencios, el montaje discontinuo, la repetición de imágenes, el uso de cámara como un personaje más, se representa el suceso que se está rememorando, material de archivo, material intervenido, voz en off, música y distinto material que no busca sólo ser descriptivo con la situación sino que este ayude a construir y reconstruir el recuerdo que resignifique la sensación presente del realizador. Por lo tanto, el cine de no ficción autobiográfico y ensayístico son un medio para permitir hablar de cosas y situaciones pasadas que no son fáciles de articular (no necesariamente la memoria como eje temático).

Dada la ausencia de literalidad que existe en las narrativas que reconstruyen la memoria en el cine de no ficción, entendemos que este formato evita que el espectador reciba una historia cerrada, porque es un cine que invita a una participación activa durante su interpretación de todo lo que está viendo. Está sabido que en cualquier película documental esto puede suceder, sin embargo, las estrategias narrativas y estéticas para representar la memoria en el cine de no ficción son herramientas que el realizador puede elegir sólo si busca un acercamiento personal, simbólico, poético, y ensayístico hacia sus espectadores. Estas estrategias no se pueden subestimar dado que es una buena elección cuando el mensaje no sucede del todo en palabras, puesto que todo es fragmentado y colabora a reconstruir más que una memoria, sucede una reconstrucción de la sensación de ella.

Anexos

La carpeta de producción debe entenderse como un proyecto planificado y resultado de este proceso que se dedica en analizar *La memoria en el Cine de no ficción*. La metodología establecida en la investigación se formuló conforme a las necesidades de la reconstrucción de la memoria del cine de no ficción para lograr un mayor entendimiento sobre las estrategias narrativas y estéticas. Por lo que, en todo momento se buscó conectar los puntos analizados simultáneamente a las decisiones de producción documental para ponerlo en práctica y hacer nuestro producto final como evidencia.

1.1 CARPETA DE PRODUCCIÓN DOCUMENTAL

Datos generales del proyecto

Título tentativo: *Antes de que termine*

Director: Gabriel Pérez

Productora: Cine Moreno

Duración estimada: 25 minutos

Formato: digital, color

Lugar de rodaje: Ciudad de México.

Idioma: español

Antes de que termine

1. Idea y motivación

La idea del documental proviene de la propia inspiración de nuestras autoras de análisis de la tesis (Chantal Ackerman, Albertina Carri y Naomi Kawase) y su estilo autobiográfico-ensayístico que tienen para sus documentales, centrados en este aspecto llegamos a la situación que estábamos pasando todos los integrantes del equipo, la despedida de la universidad.

La motivación de documentar nuestro propio proceso de despedida de la universidad se centraba en cómo cada uno a su manera se estaba despidiendo de la etapa universitaria, pero aún más trascendental como nos despedimos de una versión de nosotros mismos, de un estilo de vida, de una rutina además de personas que significan tanto para cada uno. Partiendo de una gran pregunta ¿Qué sigue? Además de una reflexión como equipo que es el cómo continuamente nos estamos despidiendo de diferentes momentos, personas y lugares durante toda nuestra vida.

2. Tema

Tema central

La despedida casi siempre la vemos como algo triste o negativo, como si fuera sinónimo de perder algo. Pero no necesariamente tiene que ser así. La despedida es algo muy personal, cada uno la vive a su manera. Hay quienes la sienten más fuerte y hay quienes la entienden como parte de avanzar. Incluso puede verse como el inicio de algo nuevo, no solo como un final.

Despedirse de la universidad puede parecer algo grande o único, pero en realidad no lo es tanto. Todo el tiempo estamos pasando por despedidas: de etapas, de personas, de lugares o incluso de momentos. Es algo que pasa constantemente, aunque no siempre nos demos cuenta. Día a día nos despedimos de cosas que ya no regresan tal cual fueron, pero eso no significa que tenga que ser triste. También podemos disfrutar esos cierres, quedarnos con lo bueno y aprender de lo que fue. Al final, despedirse no es solo dejar algo atrás, también es seguir adelante con lo que viene.

3. Punto de vista

El documental/ ensayo cinematográfico de *Antes de que termine* el punto de vista fue influenciado por ese estilo analizado en *LA MEMORIA EN EL CINE DE NO FICCIÓN: ESTRATEGIAS NARRATIVAS Y ESTÉTICAS EN ALBERTINA CARRI, CHANTAL AKERMAN, NAOMI KAWASE*. Elaborado por los mismos realizadores del presente documental. Por lo tanto, el enfoque autográfico viene de ahí. La narración viene de los propios realizadores, de sus experiencias, memorias e historia personal. El proyecto buscó retratar un proceso de despedida a través de la memoria que se resignifica con el presente concepto que también está presente en la tesis antes mencionada. No se cuenta con alguna hipótesis, es más una reflexión que se despliega de forma segmentando en los cuatro personajes principales.

4. Personajes y espacios

Para *Antes de que termine*, los personajes principales serán interpretados por los cuatro realizadores de dicha investigación quienes toman voz y buscan conectar con personas incidentales de su propio contexto, familiares, profesores y amigos. Estos personajes podrían ser personajes tácitos dado que su presencia sirve para contribuir al planteamiento de cada bloque. Los personajes para simbolizar las 4 etapas que se tiene ante una despedida se relatan de manera secuencial este proceso; por eso el orden de aparición.

4.1 Personajes

Se presentarán los personajes de acuerdo con su orden de aparición, su arco y su función dentro de la reflexión que se busca tener.

1. Leonardo Gómez-23 años- Ciudad de México

- o Rol: Alumno de comunicación social que entro en la época de la pandemia y recuerda esa primer experiencias después de una etapa de encierro.
- o Descripción: Recopila sus primeras experiencias a través de fotos de ese momento y tomas que apelan a la emoción, incertidumbre del inicio de una nueva etapa.
- o Significado dentro del documental: Busca representar el primer acercamiento con una nueva etapa, manifestando sus expectativas, nervios y la lejanía de un fin.
- o Relación con el tema: Introduce la primera etapa dentro de la carrera universitaria, describiendo su vivencia en sus primeros trimestres.

2. Gabriel Pérez- 25 años- Ciudad de México

- o Rol: El alumno que narra ya el asentamiento en la etapa de la universidad a diferencia del personaje posterior y previo, se constituye un optimismo y una cotidianidad
- o Descripción: Imágenes de archivo y su voz en off.
- o Significado dentro del documental: La etapa de asentamiento dentro de una etapa en la vida, muestras los recuerdos, los amigos y lo familiar que ya se vuelve un espacio.
- o Relación con el tema: Sigue la línea de lo que siente uno cuando se asienta a una etapa y como este ya se siente parte del lugar o circunstancia.

3. Rubén Silva- 23 años- Edomex

- o Rol: Alumno que ya está en crisis con respecto a la percepción de que las cosas en la carrera y en la universidad ya están cambiando.
- o Descripción: Retrospectiva a través de escenas ubicadas en el presente. Después de intercala con imagen y videos de archivo
- o Significado dentro del documental: Es la parte clímax del documental donde todos los conceptos previos chocan y se muestra como un personaje tiene que afrontar el final de esa etapa que consideraba.
- o Relación con el tema: Presenta la crisis que enfrenta una persona ante un final y el proceso de despedida.

4. Shakti Dagmar- 23 años- Ciudad de México

- o Rol: Alumna que llegó al proceso de la aceptación del final de su vida universitaria
- o Descripción: Es el último recorrido, donde el personaje cierra las preguntas e incertidumbres que se plantearon desde el inicio.
- o Significado dentro del documental: Es la culminación del proceso de despedida, no hay espacio de la tristeza, es abrazar ese pasado y entenderlo como solo una etapa, una fase más que constituye la vida y despedirse es parte de cualquier lugar.

- o Relación con el tema : Se concluyen los conceptos establecidos en un inicio, la despedida ya no como miedo si no como parte integra de la vida y como una constante sin importar en que etapa estes.

4.2 Espacios

Los lugares seleccionados se relacionan directamente con los recuerdos y son grabados desde la perspectiva propia de cada uno de los cuatro personajes.

- **UAM Xochimilco:**

La universidad y escenario principal donde los protagonistas vivieron y del dieron sentido a este último proceso de sus vidas.

- **Zonas de ocio como parques o antros:**

Espacios que los protagonistas compartieron con los amigos y relaciones que formaron durante su estancia en la universidad.

- **Casa de cada uno de los protagonistas**

Entorno íntimo de los protagonistas que es compartido para saber más de ellos fuera del entorno escolar.

5.Modos de representación

El documental *Antes de que termine* tendrá un enfoque compartido con el cine autobiográfico y el cine ensayístico. Por una parte, el trabajo toma la necesidad de procesar la despedida estudiantil por etapas; cada personaje desarrollará un diálogo interno (autobiografía) con amistades y testigos clave que formaron parte de su vida estudiantil-etapa universitaria (participantes). La reflexión será construida desde fragmentos del pasado a partir de las sensaciones del presente que lo persigue el propio final de la carrera universitaria (ensayo).

El propósito que tiene el documental es trabajar la reconstrucción de la memoria en el cine de no ficción, tal como se trabaja en esta investigación. De esta manera, *Antes de que termine* buscará articular el trabajo de la memoria desde las diversas estrategias que el cine de no ficción provee para construir diálogos autobiográficos y ensayísticos.

5.1 Modo autobiográfico

El diálogo sucede a partir de la introspección del realizador durante toda la obra audiovisual

Este modo es una base importante que ayudará a construir el diálogo desde la sensación de cada personaje/realizador partiendo desde la subjetividad individual: ¿Cómo sobrellevas el proceso del final de la carrera? Aunque parte desde la individualidad, este modo permite desarrollar una mirada más amplia sobre el proceso de despedida, no solo desde la vivencia individual, sino también desde su dimensión colectiva y conceptual. A partir de preguntas como ¿qué significa realmente terminar una etapa? o ¿cómo se resignifica el pasado cuando se mira desde el presente?, el discurso se expande hacia temas como el paso del tiempo, la memoria, la identidad y la versión de uno mismo que se queda en el proceso.

Por otro lado, se presentan imágenes de archivo que fueron grabadas en un pasado durante la carrera, o bien, otra etapa del estudiante que busca involucrar indirectamente otros temas como el pilar de la familia, la amistad, el yo y la reflexión compartida sobre la despedida como fenómeno constante en la vida.

Se definen personajes secundarios, o bien, personajes espejo que forman parte del proceso de despedida y lo más importante, son aquellas personas, situaciones y momentos que forman parte de los personajes principales.

Esta estrategia narrativa tendrá el papel de acercar la historia y la memoria al espectador. Con el objetivo de experimentar la sensación de una constante despedida. Este formato busca intimidad y diálogo interno, por ello el material de archivo y el montaje por personaje buscará expresar la personalidad de cada uno buscando generar empatía por cada proceso de despedida.

5.2 Modo ensayístico

Ayuda a presentar la narrativa que no es lineal

Este modo incorporará fragmentos que estén ligados a la despedida y el proceso del personaje principal por bloque, es decir, cada personaje se dedicará a construir un espacio de diálogo no lineal que exprese sensaciones a partir de diversas herramientas que se han empleado en el cine de no ficción.

El sonido ambiental provenientes de los videos que son de archivo se utilizará como acompañamiento, sin embargo, el uso de voz en off es una alternativa para construir el diálogo desde la sensación de despedida.

Para la imagen, se recopilan documentos de archivo para utilizar fragmentos esenciales en la reconstrucción de la memoria. Se buscan imágenes construidas desde el presente para complementar el discurso con un sentido metafórico y ensayístico desde la subjetividad del realizador.

Se utilizan efectos que ayuden a presentar imágenes de archivo que de pauta al tratamiento de la realidad desde la reconstrucción de la memoria por realizador (4). El uso de imágenes de archivo, así como de registros actuales, no solo cumple una función ilustrativa, sino que se integra como parte del razonamiento mismo. Las imágenes dialogan entre sí, se contradicen o se complementan, generando asociaciones que enriquecen la lectura del espectador. De esta manera, el montaje se convierte en una herramienta clave para estructurar el pensamiento, permitiendo que las ideas emerjan desde la relación entre los elementos visuales y sonoros.

Las preguntas base para construir la narrativa por bloque son:

Primera etapa– La ilusión

Cuando entraste, ¿cómo te imaginabas al final de la carrera?

¿Pensabas realmente en el día en que te irías?

¿Qué creías que ibas a encontrar aquí?

¿Qué versión de ti llegó ese primer día?

Si pudieras hablar con esa versión tuya, ¿qué le dirías hoy?

¿Qué sentías que era infinito en ese momento?

Segunda etapa – La transformación

¿En qué momento dejaste de sentirte nuevo?

¿Qué cambió en ti cuando entraste ya de lleno a la carrera?

¿Hubo un momento donde entendiste que esto no era eterno?

¿Qué parte de ti empezó a cambiar en esta etapa?

¿Qué empezaste a cuestionarte por primera vez?

¿En qué momento comenzaste a pensar en el final?

Tercera etapa – La cercanía del final

- ¿Cuándo empezaste a pensar seriamente en que esto se iba a acabar?
- ¿Te daba emoción o miedo imaginar el día después?
- ¿Qué es lo que más te cuesta dejar?
- ¿Sientes que estás listo o que algo quedó pendiente?
- ¿Quién eres ahora que no eras cuando empezaste?
- ¿Cómo se siente caminar por los mismos lugares sabiendo que pronto no estarán en tu rutina?

Cuarta etapa – La despedida

- ¿Cómo fue vivir una despedida anterior dentro de la universidad?
- ¿Se siente distinto cuando ya sabes lo que estás dejando?
- ¿Qué cambia cuando el final ya no es una idea sino una fecha?
- ¿Qué se rompe cuando termina una etapa?
- ¿Qué versión tuya se queda aquí cuando te vayas?
- ¿Qué crees que va a doler más, el lugar o la persona que eras en él?

Preguntas generales: Estas pueden repetirse en cada etapa para unificar el discurso.

- ¿Qué significa para ti despedirte?
- ¿Es más difícil dejar un lugar o dejar quién eras en ese lugar?
- ¿Qué cambia en ti cuando sabes que algo va a terminar?
- ¿Crees que uno alguna vez se acostumbra a las despedidas?
- ¿Qué parte de ti se transforma cada vez que algo se acaba?

Esta estrategia narrativa busca generar en el espectador una participación, invitándolo a interpretar, cuestionar y completar el sentido de la historia desde su propia experiencia. El modo ensayístico, por tanto, no ofrece respuestas definitivas, sino que propone un espacio de reflexión donde la despedida deja de ser un hecho aislado y se entiende como parte de un proceso continuo.

6. Tratamiento narrativo y visual

El tratamiento narrativo y visual de *Antes de que termine* se fundamenta en la introspección, la memoria y la cercanía con los personajes. El documental no busca un discurso cerrado, sino generar una experiencia emocional que permita al espectador comprender la despedida desde lo íntimo en base a cada uno de sus bloques.

La narrativa será fragmentada y progresiva, el cual es construida a partir de momentos de cada personaje, con una voz en off principal y una estructura lineal. El relato se articula entre pasado y presente mediante el uso de material de archivo y registros actuales.

Visualmente, se prioriza la intimidad, con imágenes que dialogan entre sí para reforzar la memoria y el paso del tiempo. A partir de esto, el proyecto transita de lo individual a lo colectivo, mostrando la despedida como un proceso compartido y no solo de una etapa escolar.

El estilo predominante de este documental se puede dividir en tres partes esenciales, considerando el uso de los recursos visuales:

1. Planos contemplativos: planos fijos y con poca acción dentro de los mismos, priorizando la quietud y la observación.
2. Montaje contemplativo: ritmo lento, uso de disolvencias y cortes directos. Se buscará jugar y enunciar a partir de las imágenes, de modo que puedan expresar y contraponerse con lo dicho en la voz en off.
3. Voz en off: se utilizará como el vínculo narrativo principal, tanto para los entrevistados como para los protagonistas.
4. Uso de imágenes de archivo: deberá estar homogeneizado respecto al estilo visual del documental. Asimismo, las imágenes fijas simularán movimiento, como si fueran escaneadas, es decir, realizando un desplazamiento sobre la imagen para recorrerla por completo, ya sea en sentido vertical u horizontal. El formato de imagen estará en una medida de 4: 3, simulando el formato análogo.
5. Personajes secundarios: se encuentra la opción de utilizar testimonios como una fuente de diálogo que permita trabajar la reconstrucción de la memoria evitando la literalidad.

La planeación de cada bloque está ligado al proceso en cómo se vive la etapa universitaria, como si hiciera alusión a cualquier otra etapa de la vida que requiere de un principio y de un

final. Cada personaje tuvo que estructurar su texto y después pasarlo a imagen en forma de guion de documental, donde cada línea remita a una imagen o cada párrafo a una serie de imágenes. Esto deberá ajustarse al estilo antes mencionado y a las tres formas que utilizan las realizadoras analizadas en esta investigación.

Cada personaje cuenta con su propio arco y este mismo es, a su manera, autoconclusivo, en el sentido de que en el siguiente capítulo no se retoma el mismo tema. Sin embargo, cada bloque plantea su propio cuestionamiento dentro de las fases que representa la despedida, así como las preguntas que funcionan como eje para cada personaje.

Estructura propuesta:

1. La ilusión (Leonardo): Hablar sobre la etapa de entrar a la universidad, los miedos, ilusiones de algo desconocido pero ilusionante y una perspectiva del final como algo muy lejano.
2. La transformación
3. Transformación (Gabriel): El ingreso a la carrera, como en parte después de conocer la universidad y formar tus primeros vínculos en ella, llega nuevamente un cambio, nuevas personas, nuevas rutinas y una transformación propia adaptándose a ello, perspectiva de la despedida aún lejana, sin embargo, consciente que ya no se encuentra al inicio del ciclo.
4. La cercanía del final (Rubén): Es la etapa avanzada de la carrera donde se visualiza que el final está cerca pero aún hay más por recorrer. Esta es la etapa de la transformación donde se definen los círculos sociales, donde la incertidumbre hacia la final crece.
5. La despedida (Shakti): La despedida ya está aquí, es consciente de todo el cambio personal y circunstancial durante el ciclo, la vida cambia, la rutina y nuestra propia persona se despide de una versión de nosotros. Un enfoque hacia qué es lo que somos, que hemos sido y deja en duda sobre lo que será de nosotros en un nuevo proceso.

6.2 Tono narrativo

El tono de la narrativa de *Antes de que termine* es lineal, centrándose en 4 bloques con un sentido más amplio del solo marcar una temporalidad, los 4 bloques no solo se centran es un

momento concreto a lo largo de la universidad, sino que añaden una problemática personal en cada uno.

Se parte la historia desde 4 perspectivas diferentes buscando la apertura de la despedida más allá de un factor escolar, la despedida como un constante en la vida, desde algo muy pequeño como un momento en concreto hasta lo más grande como puede ser la vida misma, todo girando en eje a la despedida y si esta misma representa necesariamente una pérdida.

6.3 Lenguaje visual

La obra parte de 2 bases: la voz en off que lleva el hilo de la historia y la parte visual que la ilustra además de acompañarla. Partiendo de imagen de archivo, fotos o vídeos representativos de temporalidad o sucesos hablados además de recreaciones con intención de representar ciertas emociones, como frustración, pérdida de la identidad misma o temor, incluso este último como parte de la rutina misma del día a día.

La imagen se centra en la nostalgia, fotos y videos del día en su mayoría sin que los personajes vean a la cámara añadiendo naturalidad pues también visualmente se busca transmitir la experiencia y buscar que él publicó empatice con la vida universitaria, y las situaciones que le derivan.

7. Guión documental

Acto	Etapas Narrativas	Propósito
I	Introducción: Enunciar de qué trata el documental.	Situar al espectador sobre qué términos está planteado el documental. Ayudar a identificar de qué trata y presentar a los cuatro personajes.
II	Inicio: “Sin prisas” como una nueva etapa	Presentar las sensaciones del inicio de una etapa con miedos e incertidumbres.
III	Desarrollo: Adaptación	Después de haber iniciado, se busca presenciar que el propio ser humano tiene la posibilidad de enfrentarse a las situaciones para adaptarse en un nuevo espacio, momento o situación de vida.
IV	Clímax: Transformación	Es la confrontación con uno mismo sobre lo que se ha recorrido y sobre las sensaciones de estar perdido a pesar del recorrido que ya se ha encaminado, el final.

V	Clímax y desenlace: La aceptación	Hablar sobre la sensación de postergar finales y delimitar que son inevitables en la vida misma además de la vida estudiantil.
VI	Cierre: Todo acaba	Es una reflexión colectiva y una invitación al espectador a ser parte de ella. Viejos procesos terminan y otras cosas comienzan.

Cuadro ilustrativo para resumir guion de montaje

A continuación, se muestra una imagen ilustrativa de la estructura que fue planeada.



Imagen. Mapa ilustrativo de la estructura propuesta.

El final fue postergado en su momento ya que los personajes aún se encontraban viviendo la etapa final, por ello se tuvo que retomar semanas antes para dialogar en conjunto sobre lo que significa a nivel colectivo el final de la carrera. Por ello se retomó la concepción final del documental proponiendo el discurso del bloque como la aceptación en la parte final de la estructura desde la imagen ilustrativa.

7.1 Guión literario

Secuencia 1: Introducción - Título: *Antes de que termine*

Rubén: “Este es nuestro último documental, al menos dentro de la carrera y la verdad para llegar al tema fue un poco difícil y complicado. Fue todo un reto porque francamente ni siquiera sabíamos realmente que íbamos a hacer. Estábamos entre varios temas y entre muchas disyuntivas y cuestiones, nos dimos cuenta de que una de las partes fundamentales hizo que tardáramos en llegar a un tema, fue que estábamos con nuestra mente y en un proceso muy distinto. Era sobre nuestro propio proceso de despedida dentro de la universidad. Estamos en esa etapa donde no sabemos qué es lo que va a seguir y es por eso por lo que decidimos protagonizar el documental. Vamos a documentar cómo es nuestro propio proceso de despedida en esta última etapa.”

Duración estimada: 54 seg

Sonido: Voz en off, y sonido ambiental de videos de archivo.

Inicio: Sin prisas

Leo: “Me sentía inquieto y a la vez perdido. Claro que al enterarme de que me había quedado, mi primer sentimiento fue de felicidad. Aquel primer día no sería como lo llegué a imaginar, entre pláticas, risas, personas caminando apresurada, nada de eso me esperaba. Pues desde la entrada hasta la llegada a mi salón no me encontré con nadie más. Aún eran tiempos de pandemia y ese primer trimestre fue mayormente en línea, solo asistimos dos veces de manera presencial. Una vez en el aula se sentía una calma mayor a la habitual, mayor que cuando se está impartiendo una clase. Aún se podía sentir una mayor inseguridad ante aquel virus. En ese primer trimestre no existió una interacción significativa con mis compañeros ya que, en línea, una vez que las clases terminaban, no habían otras interacciones para conocernos. Con quienes más interactué fue con mi equipo y fue agradable realizar los trabajos con ellos, pero cuando terminó el trimestre no los volví a ver y tampoco existió un interés por buscarlos. Tal vez fue porque todos éramos de carreras diferentes. Creo que es algo bastante normal, cambiamos de grupo, de horario, de lugar y poco a poco dejamos de interactuar con aquellos que frecuentabas, simplemente todos avanzamos. En los siguientes meses esperaba algo similar, conocer a buenos compañeros y una vez terminado el trimestre coincidir con ellos sería algo difícil, afortunadamente estaba equivocado.”

Espacio reflexivo con imágenes y videos de la universidad vacía.

“Y aquí serían las clases donde al fin podría convivir más con mis compañeros y no, no es el edificio que están viendo, sino este pequeño espacio ya que los salones tenían un cupo limitado. Al sentarme por un breve instante, volví a recordar cómo eran aquellos días en donde se volvían a dar las distracciones durante clase, las pláticas, las anécdotas, ir a cafetería acompañado de un amigo, llegar tarde, pero, sobre todo, recordé el no saber que en ese grupo se encontraban personas que más adelante se volverían importantes para mí. Al siguiente trimestre, las clases serían totalmente presenciales, todo estaba volviendo a su normalidad y la universidad volvía a tener algo de caos. Me iba familiarizando más con mis compañeros, el sistema modular, los edificios, horarios, el camino de ida y de regreso. En toda esta etapa inicial aun me sentía algo nervioso por saber que es estar de lleno en la carrera. Imaginaba que mis compañeros serían extrovertidos o que ya habrán tenido algún acercamiento previo a la carrera. Apenas había empezado y ya me sentía en desventaja, aunque para mi buena fortuna...aquellos rostros que pensaba que no volvería a frecuentar se convirtieron en acompañantes espontáneos durante toda la carrera. Lo único que tenía claro en ese momento, era que el final, estaba bastante alejado. Lo suficiente como para equivocarme, aprender, y volver a intentarlo.”

Duración estimada: 3:51 minutos

Sonido: Voz en off, y sonido ambiental de videos de archivo.

Desarrollo: Adaptación -Título: ¿Qué hago aquí?

Gabriel: “Cuando pasó a la carrera como tal, la verdad es que me sentía un poco perdido. Sabía que quería estar ahí. Sabía que me gustaba la carrera. Pero no me sentía dentro todavía. El tema del final, la despedida, ni siquiera estaba en mi cabeza. No porque no existiera, sino porque la veía lejana. Pero no lejana por el tiempo que faltaba, sino porque yo mismo estaba lejos de sentirme parte de eso. No encontraba todavía mi sitio en la escuela. Hasta ese momento, todo lo que sabía de la carrera era imaginario. Planes de estudio, materias, suposiciones. No había práctica real, no había una identificación concreta. Era más una idea de lo que quería ser que algo que ya estuviera viviendo. Y también estaban los amigos. Dejé amigos muy buenos del tronco interdivisional, amigos de otras carreras con los que compartía casi todo. Y de pronto, al entrar de lleno en la carrera, me tocaba empezar otra vez. Hacer nuevos amigos, los que ahora sí iba a ver todos los días, los que iban a estar en toda la

trayectoria. Creo que los primeros trimestres los pasé con suerte. Con suerte y con apoyo de otros. Trabajaba en las tardes en un empleo que me exigía estar ahí constantemente. Mi cabeza estaba más en el trabajo que en la escuela y eso me impedía realmente desenvolverme. Cumplía, sí. Pasaba materias. Hacía trabajos en equipo. Pero muchas veces sentía que avanzaba gracias a los demás, no por mí. No estaba del todo presente. Y eso cambió en el quinto trimestre.”

Pausa

“No fue solo un cambio laboral, fue una decisión. Una decisión de darme más tiempo entre semana, más tiempo para ser estudiante. Ahí empieza la transformación. Empiezo a quedarme más en la escuela, a pasar más tiempo con mis compañeros, a meterme al gimnasio, a hacer actividades que antes no podía. A comer en la cafetería, a estudiar ahí, a simplemente estar aquí. La universidad deja de ser un lugar donde me sentía perdido. Se convierte en mi segundo hogar. Un lugar seguro. Un lugar donde podía comer económicamente en la cafetería y no preocuparme tanto por el dinero. Un lugar donde veía a mis amigos, donde me reía, donde podía olvidarme un rato de lo que pasaba afuera. Porque afuera también estaba mi vida personal. Mis relaciones. Siempre fueron externas a la UAM. Mi cabeza muchas veces estaba dividida entre la escuela y algo que estaba fuera de ella. Pero, aun así, algo cambió. Empiezo a tomarme más en serio como estudiante, a quedarme más tiempo para hacer tareas, para leer, para mejorar. Empiezo a sentir que no solo estaba pasando materias, sino construyéndome. Creo que ahí me volveré mejor estudiante. Y también mejor amigo. Porque ya no estaba de paso. Ya no estaba corriendo al trabajo. Ya no estaba pensando en irme. Estaba presente. Esa decisión de buscar otra estructura que me permitiera vivir más la universidad fue, sin duda, lo mejor que me pudo haber pasado dentro de mi vida universitaria. Porque fue el momento en el que dejé de sentirme perdido. Y empecé, por fin, a pertenecer.”

Se presentan fragmentos de video con música de fondo.

Duración estimada: 3:42 minutos

Sonido: Voz en off, y sonido ambiental de videos de archivo.

Desarrollo/Clímax: La transformación - Título: Me desvanezco.

-Rubén: “Estoy por cursar mi último trimestre de la universidad y todo tomó un cambio desde la mitad de la carrera. Y en ese momento no lo podía creer. Pero hoy estoy en un punto similar, porque, aunque estaba a la mitad de la carrera, ya empezaba a notar cómo muchas cosas comenzaban a terminar, y eso era horrendo.

Hoy estoy en un punto parecido: en el ocaso de mi vida universitaria. Con todo el aprendizaje que he tenido, me pregunto qué sigue, qué significa afrontar este punto sin retorno. En ese momento fui otro y cambié, y es que era raro: estaba como en modo automático. En su momento ni siquiera lo entendía; estaba en un horrible letargo.

Y vuelvo al mismo punto, con diferentes circunstancias y diferentes personas. Pero ya no estoy dormido, ahora estoy despierto y vivo ante el final que no puedo evitar. El ciclo se repite y no sé qué tanto resignifica todo lo que he llegado a vivir; francamente, no lo sé.

Camino por estos pasillos. Me quedo hasta la noche disfrutando de la tranquilidad que hay en este espacio familiar. No puedo ignorar lo que estoy viviendo: estoy con la peor sensación del mundo, no saber qué tienes, no encontrar las formas de describir lo que hay dentro de ti. Sientes un muro enorme que no te deja ver... Y recordando, tratando de encontrar la respuesta y dando un paso atrás, quiero saber qué es lo que siento.

Recordar es bien tramposo... Lo que van a ver, aunque sean imágenes verídicas, no deja de ser mi interpretación. No les prometo que esto sea tal como ocurrió, pero espero que me sirva para encontrar la respuesta que busco y, sobre todo, para entender lo que siento.

ya conoces todos los lugares, todo es muy familiar y estás contento. Piensas que nada va a cambiar. Por un momento, eso que está en tu vida se siente como eterno y parece ser todo tu mundo... saludas a tus amigos de siempre, haces tu misma rutina. ¿Qué podría salir mal?

Llegó la trilogía de la decadencia, o bueno, así le pongo a estos últimos tres trimestres: radio, cine y tele. Los trimestres que me hicieron desaparecer, al menos al yo que era al inicio. Ustedes dirán ¿Qué pasó? Más bien, ¿qué no pasó? Relaciones que terminaron, dudas que nacieron y preguntas sobre cuál era mi papel dentro de la carrera. Quería dejarla. No voy a mentir: quería desistir.

Sentía que el avance era caótico, y me daba tristeza ver cómo todo seguía avanzando. Me sentía como un vaquero aplastado por el progreso industrial. Era ir al foro de tele, ir a grabar algo... y pues, ¿no se supone que había entrado para esto? Y no niego lo aprendido ni el gusto que tuve al ver cosas de cine y así, pero algo en mí no se sentía bien.

Ver cómo, de un día para otro, personas que parecían que iban a estar ahí ya no están. Ver que lugares o dinámicas familiares se iban. ¿Y yo qué podía hacer? La verdad, lo ignoraba. No podía ignorar lo que sentía, porque eso no lo podía ocultar, pero sí me escondía de eso que estaba en mi interior. Si lo ignoraba, tal vez ni me daba cuenta de lo que estaba ocurriendo...Sí, ya sé, eso no sirve de nada. Y es ahh... me cuesta hasta recordar y buscar en un cúmulo de cosas la sensación que hoy tengo. Buscar por qué ignoraba el ocaso. Y es como... ah,”

Pausa donde se distorsiona la imagen

“Okey, ya tengo un poco más claro: creo que toda la sensación era porque no quería que esto pasara. Ver que las cosas siguieran su curso era aceptar que el final llegaría. El no actuar era la mejor forma de evitarlo.

Recordando un poco esa época pude conocer a dos grandes profesores en el trimestre de cine: Alberto Orsa y Joaquín Mercado. Uno daba taller y Joaquín me daba teoría. Así que decidí buscar respuestas con él. Tal vez si dialogaba en esta etapa que seguramente podría encontrar algo.

Okey, ya tengo un poco más claro: creo que toda la sensación era porque no quería que esto pasara. Ver que las cosas siguieran su curso era aceptar que el final llegaría. El no actuar era la mejor forma de evitarlo.

Recordando un poco esa época pude conocer a dos grandes profesores en el trimestre de cine: Alberto Orsa y Joaquín Mercado. Uno daba taller y Joaquín me daba teoría. Así que decidí buscar respuestas con él. Tal vez si dialogaba en esta etapa que seguramente podría encontrar algo.”

-Joaquín: “Estamos hablando de dos miradas totalmente distintas...mujeres, hombres, jóvenes. Ya pertenezco a una generación, sí..”

-Rubén: “Que acabó”

-Joaquín: “Claro...bueno no tanto, está en proceso. Entonces no se si la gente de mi generación comparta mi punto de vista, pero yo ya no me veo en un futuro, yo me veo día a día, el futuro para mi vista es miope. Me deslumbro hoy, me deslumbro mañana, tal vez la próxima semana. El día a día. Y ¿qué es lo que busco en este día a día? Pues tratar de sacarle

el mayor provecho de todo lo que me rodea. Por ejemplo, la academia. El futuro es mañana y el futuro de mañana va a ser pasado mañana.”

-Rubén: “es que para mí el futuro es un abismo”

-Joaquín: “Es importante y que además tiene que ver con una realidad que ustedes están viviendo en este momento y eso está padre, porque podrían hacer un documental sobre cómo se aparean las hormigas del Himalaya, ¿no? Y sin embargo tocan un tema que está frente a ustedes y lo están viviendo, que está de alguna manera diciéndoles prácticamente a diario, ¿qué es lo que va a ocurrir a cuánto tiempo?”

Corte de diálogo.

-Rubén: “No puedo estar encerrado en este recuerdo”

Duración estimada: 6:30 minutos

Sonido: Voz en off, y sonido ambiental de videos de archivo.

Clímax y desenlace: Final - Título ¿El adiós? “Huida fallida”

Shakti “No es broma, pero... hasta me dolió el corazón. ¿Alguna vez has querido postergar un final?” “Cuando me mudé a la playa y regresé a la ciudad. Me sucedió con Max y vivimos una juventud por 16 años, o esa vez que vi a mamá despedirse de mí cuando entré a la escuela por primera vez”

“El propio viento me expresa que las cosas están por cambiar y no sé cómo reaccionar a eso. Por más que quiera evitarlo, la despedida llega a mí de una manera jamás creída. Hoy la calma me ata a sus fibras más sensibles como si dependiera de ella y esta vez le digo adiós a una versión mía que ha dejado de estar en el presente, la etapa del estudiante. Una vez más me confronto a los sentimientos que había dejado para más tarde. Contemplo el cansancio de mi cuerpo, mi falta de sueño por las noches y mi extrañeza al cambio que conjugan un proceso inevitable. Lo que más resguardo con cariño, han sido todas esas versiones que me han enseñado mucho. De las personas ausentes y ausentes, del contexto que fue y de las decisiones que tomé. Si tuvieras un museo interno de lo que has vivido en una etapa, ¿qué momentos estarían ligadas a esa versión?”

Testimonio Ángel: “Es como echar una mirada hacia atrás y decir, esto ya lo sé. Y me siento feliz de saberlo y que esta forma me llene como persona, como humano. Me da mucho sentido y por eso estoy aquí. Un día se me desbloqueó en la consciencia del trabajo que se lleva detrás para que alguien llegue y llene un asiento en el aula. Tienen que pasar muchas cosas y es una bendición. Disfrútenlo, y estén muy presentes.

Testimonio Enya: “Creo que conocí y me permití conocer demasiadas cosas, personas que hicieron que se formara lo que soy hoy en día. Pero estoy segura de que dejé una versión en la universidad y la que salió es muy diferente, muy diferente. Estoy feliz con haber dejado algo para poder seguir llenándome , motivándome, creciendo de una forma diferente. Pero sin esa versión no hubiera podido llegar a esta. Un mes, unas semanas, y no puedo ir en contra de la corriente y decir que quiero cambiar muchas cosas. Solo es decir que me falta este poquito y me queda disfrutar, dar lo mejor de mí.”

Testimonio Aza: “Me estresé y le grité a la gente como nunca creí que lo haría, pero estuve con mis amigos y aprendí demasiado de la gente”

Shakti: “Fue el ambiente más estresante que tuviste”

Testimonio Aza: “Pero no fue malo, dije que si me gusta y tal vez no lo haría con otras personas. Pero hice todo lo que estaba en mis manos y no fue por mi culpa”

Continuidad al bloque de danza y fragmentos de recuerdos en la vida estudiantil.

Duración estimada: 7:32 minutos

Sonido: Voz en off, y sonido ambiental de videos de archivo.

Cierre

Se insertan videos de los cuatro personajes en un plano conjunto.

Inician créditos.

8 Equipo de trabajo

8.1 Dirección- Gabriel Pérez

Funciones principales

- Definir y coordinar el eje temático del documental
- Coordinación del equipo durante sus diferentes etapas, llevar tiempos y fechas aproximadas
- Supervisar los tratamientos de cada bloque, el eje central que se basa en transmitir con un diálogo profundo y emocional de cada etapa universitaria

8.2 Cámara- Shakti Bernal, Rubén Silva y Leonardo Gómez

Funciones principales

- Grabar recreaciones concretas, momentos, acciones y actividades que aportan a la historia
- Coordinar su material grabado y organizarlo en su carpeta de la nube digital
- Encuadre y cuidado del tratamiento estético

8.3 Guionistas- Shakti Bernal, Rubén Silva, Leonardo Gómez y Gabriel Pérez

Funciones principales

- Desarrollar guiones en cada bloque, en base al testimonio del personaje, manteniendo un orden cronológico y una sensación personal durante el proceso
- Construir un relato literario y técnico como una guía a seguir a lo largo del proceso

8.4 Audio-Leonardo Gómez

- Manejo del material de audio como micrófonos
- Coordinación, supervisión en la grabación de testimonios y voz en off

8.5 Montaje/ edición - Shakti Bernal, Rubén Silva, Leonardo Gómez y Gabriel Pérez

Funciones principales

- Selección de material de archivo relacionado a la historia y su temporalidad
- Cuidado estético y narrativo en cada bloque
- Armado de los 4 bloques en su conjunto, cuidando su orden narrativo

9. Referencias visuales

Las referencias visuales de *Antes de que termine* van hacia algo muy sencillo: mostrar la despedida desde lo personal, desde lo que se siente y se recuerda. La idea no es que se vea perfecto, sino que se sienta cercano, como cuando uno vuelve a ver momentos del pasado.

9.1 Referencias cinematográficas y documentales

Se tomaron tres referencias principales que ayudan a entender la forma en la que se mira la historia:

- *News from Home* (1977) de Chantal Akerman
Sirve como referencia en el ritmo y en la forma de observar. Las imágenes se toman su tiempo, no buscan explicar todo, más bien dejan que el espectador piense y sienta.
- *Ni tsutsumarete / Embracing* (1992) de Naomi Kawase
Aquí lo importante es lo personal. La cámara se usa como algo cercano, casi como si fuera parte de quien está grabando. Eso ayuda a que la historia se sienta más íntima y establece un diálogo con el público.
- *Restos* (2010) de Albertina Carri
Esta es clave por el uso del archivo. Las imágenes viejas no están limpias, tienen textura, desgaste, se ven como recuerdos. También el montaje es más fragmentado, como la memoria.

9.2 Referencias visuales y estéticas

Se usaron cosas muy concretas:

- Material de archivo con grano, colores deslavados y cierto desgaste.
- Cámara en mano para que todo se sienta más cercano.
- Personajes que no miran a cámara, como si la cámara solo estuviera observando.
- Algunas imágenes intervenidas para que parezcan más recuerdo que registro.

9.3 Síntesis

En general, estas referencias ayudan a que *Antes de que termine* se sienta más como un recuerdo que como una historia explicada. La idea es que quien lo vea pueda conectar con esa sensación de despedida desde su propia experiencia personal.

2.2 ESQUEMA GENERAL DE ANÁLISIS

Estrategias Narrativas	Estrategias Estéticas	
Contexto: Ficha técnica y el contexto que rodeó la realización del filme. Se menciona el trayecto de la realizadora, pero solo en ese momento y posterior, alimentado por lo que las realizadoras mencionan en entrevistas sobre los respectivos filmes. Lo anterior se aborda en el apartado del marco contextual. La pregunta es: ¿qué partes de la vida o de ese momento influyen en la realización? Es importante esta mención, derivado de que, por otra parte, son filmes en gran medida autobiográficos. Argumentación: Tesis e ideas centrales en el documental, cómo se conectan entre sí y la estructura narrativa que se emplea. Las preguntas son: ¿cómo ordenan los temas	Encuadres: Relación de aspecto, composición fotográfica, encuadre. Montaje: Cómo se yuxtaponen las imágenes y qué contraste generan con las voces. Sonido: Plano sonoro. Música, efectos, sonido ambiental, voz en off, entre otros. Relación entre imagen y texto con respecto a la memoria: Qué se contrapone con la imagen y qué se busca generar con esas presentaciones. Si se reconstruye la memoria, entonces ¿cómo se maneja en las escenas construidas en su totalidad?	Interpretación global: ¿Cómo se relacionan? ¿Qué diferencias tienen? ¿Qué estrategias utilizan para la reconstrucción de la memoria?

presentados?, ¿qué temas se sobreponen sobre otros?, ¿cómo se construye el mensaje? Punto de vista: Cuáles son los puntos de enunciación de las ideas y cuántos son. Es, sencillamente, identificar quién es la principal voz entre los personajes y cuáles son las funciones de los mismos. ¿Cuántas perspectivas hay?, ¿quién o qué construye el discurso narrativo de la tesis y cómo lo hace?	Interpretación: Cómo se establece y construye la memoria a lo largo del filme. Este último punto busca integrar los elementos previamente desglosados y entenderlos en su conjunto: ¿cómo el discurso es armado a través de las estrategias estéticas y cómo se manifiesta en una escena en particular.	
--	---	--

Cuadro ilustrativo sobre la metodología de análisis realizada en esta investigación.

Referencias

Acuña Lidia, G. (2009) El cine documental como herramienta en la construcción de la memoria y el pasado reciente. Universidad Nacional del Litoral. Clío & Asociados. La historia Enseñada / núm 12, 2009.

https://www.researchgate.net/publication/314573632_El_Cine_Documental_como_Herramienta_en_la_Construccion_de_la_Memoria_y_el_Pasado_Reciente

Acuña Matayoshi C. (2012) Naomi Kawase: el cine de las cosas sencillas.

https://grupotadaima.wordpress.com/wp-content/uploads/2012/11/naomi-kawase-el-cine-de-las-cosas-sencillas_completo.pdf

Akerman, Natalia. Las cartas de *News From Home*, de Chantal Akerman. Lumière.

Traducción del francés de Francisco Algarín Navarro. Traducción por Brigitte Dauge en Le Magic Cinema 2014. <https://elumiere.net/especiales/akerman/cartasnewsfromhome.php>

Corrigan, Timothy (2011) The essay film. Oxford, University Press, New York.

Lejeune Philippe (1991) El pacto autobiográfico. Anthropos, Barcelona.

<https://semioticaderedes-carlon.com/wp-content/uploads/2018/04/Lejeune.pdf>

Nichols, Bill (2013) Introducción al documental. Segunda Edición. Universidad Nacional Autónoma de México, México.

García Díaz, Noemí. “Orígenes y tipologías del documental autobiográfico. El cine como puente entre lo individual y lo social” En Revista Sonda: Investigación y Docencia en las Artes y Letras, vol. 15, 2025.

<https://riunet.upv.es/server/api/core/bitstreams/a38087c8-fbbb-4628-a773-df02443557df/content>

Gómez Tarín, F., Marzal Felici, J. (2006) Una propuesta metodológica para el análisis del texto fílmico. Proyecto de investigación Diseño de una base de datos sobre patrimonio cinematográfico en soporte hipermedia: recursos expresivos y narrativos en el discurso fílmico, financiado por el Ministerio de Educación y Ciencia. Universitat Jaume I. Castellón. https://www.academia.edu/2078251/Una_propuesta_metodol%C3%B3gica_para_el_an%C3%A1lisis_del_texto_f%C3%ADlmico

Plantinga Carl (2014) Retórica y representación en el cine de no ficción. Universidad Nacional Autónoma de México. México. <https://www.libros.unam.mx/digital/v6/37.pdf>

Renov, Michael (2010) Hacia una poética del documental. Número 1-Primer Semestre, 2010.

Piedras, Pablo (2014) El cine documental en primera persona. Paidós Comunicación. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7255738>

Silva Rodríguez, M. (2014) Formas de entender el documental: preceptivas, variaciones y reencuadres conceptuales. Anagramas, Vol 13 N°25.

Romanos Agustín, J. P. (2018) La lírica cinematográfica de Naomi Kawase. [Tesis] Universidad De Zaragoza. <https://zaguan.unizar.es/record/75131/files/TAZ-TFG-2018-2098.pdf>

Kawase Naomi (2012, 30 de junio) *El valor de las películas*. [ponencia], en TED x Talks Japón. <https://youtu.be/XhOtrGDDRRo?si=LcFG1egdUdX03ufR>

Kawase N. (2016, 2 de agosto) Naomi Kawase, el cine para detener el tiempo y generar memoria. [Entrevista], en Culturas veintidós, México. <https://youtu.be/TavU938J2Ec?si=WO15qouQ7id-sbPT>

Vázquez Astaítza, H. (2023) El cine documental como artefacto de la memoria: una reflexión desde el documental Del fusil al azadón. Narrativas Antropológicas, año 4, num. 8, julio-diciembre de 2023. <https://revistas.inah.gob.mx/index.php/narrativasantropologicas/article/view/19509/20925>

Filmografia.

Akerman Chantal (Directora) (1976). *News from Home* [Film]. Institut national de l'audiovisuel.

<https://ok.ru/video/7294206347806>

Kawase Naomi (Directora) (1992). *Ni tsutsumarete* (Embracing) [Film] .

www.youtube.com/watch?si=dWkXTw4NNraYg2Cu&v=xKQUlyYSo8E&feature=youtu.be

Carri Albertina (Directora) (2010). *Restos* [Film]. SADAIC

https://www.youtube.com/watch?v=RvQ4zt__EGg