



Esta no es una carta de amor
Ensayo audiovisual

Valentina Cuervo Morales

Proyecto presentado para optar al título de Comunicadora Audiovisual y Multimedial

Asesores metodológicos

Nicolás Mejía, Magíster (MSc) en Antropología visual

Ana Victoria Ochoa Bohórquez, Magíster (MSc) en Historia

Asesores temáticos

Marta Isabel Hincapié Uribe

Daniel Santiago Cortés

Universidad de Antioquia

Facultad de Comunicaciones y Filología

Comunicación Audiovisual y Multimedial

Medellín, Antioquia, Colombia

2023

Cita numérica	¹
Cita nota al pie	¹ Valentina Cuervo Morales, “Esta no es una carta de amor” (Trabajo de grado profesional, Universidad de Antioquia, 2023).
Fuentes primarias / Bibliografía	Cuervo Morales, Valentina. “Esta no es una carta de amor”. Trabajo de grado profesional, Universidad de Antioquia, 2023.

Estilo: Chicago 17 (2017) y adaptación de Trashumante. Revista Americana de Historia Social UdeA.



Repositorio Institucional: <http://bibliotecadigital.udea.edu.co>

Universidad de Antioquia - www.udea.edu.co

El contenido de esta obra corresponde al derecho de expresión de los autores y no compromete el pensamiento institucional de la Universidad de Antioquia ni desata su responsabilidad frente a terceros. Los autores asumen la responsabilidad por los derechos de autor y conexos.

Dedicatoria

A mi madre.
Por la vida,
por su apoyo,
por regalarme su sensibilidad.

Agradecimientos

A mí papá por sus palabras de aliento y por creer en mí.
A mis abuelos, por su apoyo.
A mi hermano y hermana, por ser mi vida entera.
A mis amigos y amigas por ser luz en el camino.
A los profes por motivar constantemente este camino de aprendizaje.

“Siempre he defendido el cuerpo como si fuera un recipiente donde debieran tener cabida todas las nostalgias. Siempre he creído que el pasado merece su hueco; en ocasiones me atrevería a decir, incluso, que le debemos un altar al que poder rendir culto cuando se pierde la fe. Siempre he pensado que el único modo de protegernos es exponiéndonos. Siempre he dicho que uno no debe negar la tristeza ni tratar de cambiar los recuerdos porque es importante saber volver. Sin embargo, y guárdame el secreto, por favor, hay momentos minúsculos en los que reconozco que tanto dogma sólo significa, en el fondo, que te echo de menos y que asumo, a través de la palabra, que te voy a echar de menos toda la vida”.

Elvira Sastre (2018)

Contenido

Resumen	7
Abstract	8
Ficha técnica.....	9
1 Introducción	10
1.1 Planteamiento del proyecto	10
2 Objetivos	12
2.1 Objetivo general	12
2.2 Objetivos específicos.....	12
3 Estado del arte y referentes	13
4 Marco teórico	20
4.1 Cine ensayo / Ensayo audiovisual.....	20
4.2 La memoria filmada	21
4.3 Filmar la ausencia.....	22
4.4 La metáfora audiovisual	23
5 Metodología	25
6 Bibliografía.....	29
7 Filmografía.....	31

Lista de figuras

Figura 1. Fotogramas *Heart of a dog*

Figura 2. Fotogramas *Ainhoa, yo no soy esa*

Figura 3. Fotogramas *The Red Turtle*

Figura 4. Fotogramas *The Tree of Life*

Figura 5. Fotogramas capítulo 8 *Euphoria*

Resumen

“*Esta no es una carta de amor*” es un ensayo audiovisual en el que indago por la memoria de mi madre a partir de la exploración de diversos lenguajes audiovisuales que dialogan constantemente con mis reflexiones y me permiten resignificar los modos de vincularme con ella ahora, a raíz de su ausencia. Es por medio de la experimentación con material de archivo personal y familiar: imágenes, videos y audios, que logro tejer conexiones entre lo que pienso y siento, para dar paso posteriormente a la construcción de representaciones audiovisuales que evocan esas reflexiones (no necesariamente en un sentido poético), dando como resultado esta pieza autorreferencial.

Palabras clave: memoria, ausencia, resignificar, vínculo madre-hija.

Abstract

“*Esta no es una carta de amor*” is an audiovisual essay in which I investigate the memory of my mother from the exploration of various audiovisual languages that constantly dialogue with my reflections and allow me to resignify the ways of connecting with her now, due to his absence. It is through experimentation with personal and family archive material: images, videos and audios, that I manage to weave connections between what I think and feel, to later give way to the construction of audiovisual representations that evoke those reflections (not necessarily in a poetic sense) resulting in this self-referential piece.

Keywords: memory, absence, resignify, mother-daughter bond.

Ficha técnica

Título: “Esta no es una carta de amor”.

Formato: Ensayo audiovisual

Género: Documental

Duración: 00:04:04 minutos

1 Introducción

1.1 Planteamiento del proyecto

En el año 2019 comencé la escritura de un cortometraje de ficción al que llevaba mucho tiempo dándole vueltas en mi cabeza. Era un cortometraje sobre mi madre y las fascinantes historias que me había contado siempre; historias de su barrio, de su infancia, de sus hermanos y hermanas, de la vida que le había tocado.

No sé por qué nunca le conté a ella la intención que tenía de hacerlo, sentía que tenía una pieza sumamente valiosa entre las manos, y quizá por eso, por querer conservarla pura como la veía, evitaba comentarla, incluso con ella, porque me daba miedo lo que pudiera pensar de mi forma de verla, me daba temor que no le llamara tanto la atención el aparataje de la producción que hubiera tenido que explicarle quizá repetidas veces. Yo quería mantenerla como una musa que se aprecia con cautela, a la que hay que contemplar en su hábitat natural para verla tal cual es. Quería mostrárselo cuando estuviera terminado, hablarle de él cuando muchas de las respuestas a mis preguntas las hubiera hallado con ella, pero sin indagarle directamente, como quien conjura un hechizo que requiere un alto margen de precisión en su preparación para asegurarse de no perder la potencia de su magia.

Así que nunca lo hice, nunca se lo dije y tiempo después ella enfermó gravemente. En ese momento no sabíamos la magnitud del riesgo que corría su salud, ni los procedimientos a los que tendría que someterse, ni las temporadas que tendría que pasar en la clínica. Dentro de las pocas certezas que había, ponerle especial atención a un proyecto cinematográfico no era una de ellas.

Recuerdo esos días a detalle; la forma en que todos estábamos exhaustos, la fe, la esperanza, la manera en la que todos queríamos ocuparnos de ella para hacerla sentir menos incómoda en ese espacio tan frío, tan aséptico, tan lúgubre, tan alejado del hogar.

Finalmente, y aun con la esperanza a cuestas, un domingo de noviembre de ese mismo año, mi mamá ingresó a la Unidad de Cuidados Intensivos de aquella clínica. Entramos juntas, hablamos poco y fue la última vez que la vi despierta y con vida.

De allí en adelante la vida se hizo distinta, como si cada día estuviera envuelto con una bruma espesa que requería un esfuerzo mayor en todos los sentidos para poder sobrevivir hasta el final de cada uno. Esos días se convirtieron en un círculo vicioso habitado únicamente por preguntas, preocupaciones y unas inmensas ganas de llorar.

Comenzaron las indagaciones por las dinámicas relacionales de una familia, de mi familia. Los cuestionamientos por lo efímero de la vida, la fragilidad, la feminidad, la maternidad, la paternidad y por la forma en que el duelo modificó también el vínculo con mi padre. Re-habitar de forma distinta los mismos espacios, percibir como la casa tomaba particularidades distintas, hasta olía distinto. Empecé a ver la ausencia de mi madre en todas partes, en los elementos tangibles, en los momentos en los que el espacio de sus cosas fue ocupándose con otras nuevas completamente diferentes y también en cuestiones más profundas como cuando pensaba en buscarle para contarle algo, pedirle una opinión o un consejo, cuando soñaba con ella en una cotidianidad tan vívida que al despertar era indescriptiblemente tortuoso obligarme a mí misma a entender que ella nunca más estaría allí.

La reconfiguración de esa forma de comprender la vida fue el primer paso de una etapa a la que llamo “madurando a la fuerza después de sobrevivir al fin del mundo”, y es en esta etapa en la que comienza a crecer en mí la necesidad de hacer algo con todo ese dolor, paso de la sola escritura a la creación de imágenes, de videos, pinturas, collages, hasta llegar al punto de construcción del ensayo audiovisual como elemento catártico en la búsqueda de mi propia voz para expresar de manera profunda y no convencional esos cuestionamientos, para resignificar mi relación con ella, para reflexionar acerca de los vínculos y del cambio en la forma en la que ahora percibo el mundo a raíz de su ausencia.

2 Objetivos

2.1 Objetivo general

Crear un ensayo audiovisual que me permita resignificar el vínculo con mi madre a raíz de su muerte, por medio de la experimentación con imágenes en movimiento y a partir del uso de material de archivo.

2.2 Objetivos específicos

- Explorar los usos de la imagen en movimiento a través de la manipulación de mi archivo familiar y la construcción de imágenes animadas.
- Elaborar un lenguaje audiovisual basado en narrativas no lineales, en función de la búsqueda del tono del ensayo audiovisual.
- Construir metáforas visuales como formas de reflexión para narrar la ausencia.
- Indagar acerca de los procesos de resignificación de la memoria a partir del material de archivo.

3 Estado del arte y referentes

"La imagen es más que un registro visual; es un medio para comprender el mundo"
- W. J. T. Mitchell

La búsqueda de referentes para el desarrollo de este ensayo audiovisual ha estado demarcada primordialmente por la forma en la que al apropiarme de los mismos, considero que pueden nutrir el proyecto en la medida en la que me siento profundamente conmovida e identificada con ellos porque me brindan, entre muchas otras herramientas, elementos que impulsan la construcción de relatos íntimos y posibilidades discursivas en aras de la creación del tono de la pieza audiovisual y la representación de la ausencia y la memoria.

Siendo el punto de partida de este proyecto de investigación-creación una experiencia personal, comienzo indagando desde la literatura, en libros que acompañaron mi duelo cuando esta era aún una idea incipiente y sin mucha forma, con el fin de encontrar perspectivas más amplias referentes a este asunto y a la vez de ir estableciendo fundamentos conceptuales que guiaran el proceso de creación de este proyecto.

Comenzando con el libro *"Cómo maté a mi padre"* (2020) de la escritora antioqueña Sara Jaramillo Klinkert, la autora trae al presente sus recuerdos de forma muy íntima y sin caer en pretensiones, desde el punto de vista de la niña que era en el momento en que pierde a su padre. En esta obra literaria se abordan temas complejos y universales como la familia, la violencia, el trauma y la identidad. La narrativa del libro se presenta de manera no lineal, con saltos en el tiempo y una estructura que evoca la fragmentación de la memoria. Esta estructura es una de las características más interesantes del libro, ya que permite al lector comprender la complejidad de la experiencia de la protagonista y su proceso de reconstrucción. Es por eso que se convierte en un referente importante en el desarrollo del ensayo audiovisual ya que me permitió explorar y redefinir conceptos como la memoria, el duelo y la resignificación de mi propia historia.

Este fue uno de los primeros referentes que leí inicialmente, cuando aún no sabía muy bien cómo iba a encauzar el Trabajo de Grado. Algo muy acertado de esta pieza literaria y que me atrapa desde el momento en que la leo es la forma en que Sara pone el enfoque en aquello de lo que tantas

veces no se habla y que se opta por silenciar. Se hace evidente la necesidad de narrar a su padre y de sacarse de adentro todo eso que ha estado guardando por años para por fin hacerle duelo.

En segunda instancia, continuando la búsqueda desde el punto de vista de lo que permiten las letras plasmadas en el papel, en su libro *“Una muerte muy dulce”* (1964) Simone de Beauvoir se sirve de la narración autobiográfica para contar mediante una visión retrospectiva y profundamente reflexiva, las últimas semanas de vida de su madre enferma a causa del cáncer. A través de este relato, la autora muestra la complejidad de las emociones que acompañan a la muerte y la manera en que los seres humanos buscamos darle sentido a esta experiencia. La obra ofrece una visión profunda y sincera de la experiencia humana frente a la muerte y el sufrimiento. Aquí destaco particularmente la construcción de imágenes vívidas relatadas en primera persona y las problemáticas que logra visibilizar a raíz de esa experiencia. En este sentido, *“Una muerte muy dulce”* es un referente importante para el ensayo audiovisual en cuestión, ya que el proyecto se centra en la resignificación de experiencias y emociones que son difíciles de comprender y de expresar. Al igual que la obra de De Beauvoir, este proyecto busca explorar la complejidad de las emociones humanas y encontrar maneras de darles sentido a través de la creatividad y la reflexión.

En esta fase ya he comenzado a indagar en aquellos escritos de trabajos de grado realizados desde el pregrado de Comunicación Audiovisual y Multimedial de la Universidad de Antioquia y resalto dos especialmente que fueron elaborados de forma magistral y que han sido apoyo absoluto en el que he basado varios de los cuestionamientos que aquí menciono.

Primeramente, gracias al Laboratorio de Creación de No Ficción, encuentro a Maria Clara Assis con el desarrollo de su ensayo fílmico *“Venus perdida”* (2021) cuya premisa indaga también acerca de la ausencia de una madre cuya figura busca construirse por medio de archivo familiar a través de un ensayo fílmico. La investigación de Assis, por las cuestiones que conciernen a la ausencia, la memoria y la creación mediante un ensayo audiovisual, tienen en común la exploración como punto de partida para rastrear elementos que van configurando y complementando entre sí los hallazgos que la llevan a la creación de imágenes con un lenguaje propio que va definiéndose conforme pasa el tiempo.

De manera semejante, Carolina Mejía Salazar, plantea a partir del desarrollo de su cortometraje *“Lumbre”* (2020) reconstruir audiovisualmente su relación de pérdida y reconciliación con la memoria de su abuelo. En este cortometraje la autora estructura un ensayo a partir de reflexiones generadas sobre un metraje encontrado. De él, me llama especialmente la

atención el interés desde el cual se crea la dimensión emocional de la relación de Mejía con su abuelo. Desde esa instancia, la resignificación de las imágenes adquiere un poder discursivo que fácilmente podría traducirse en el “decir sin decir”, recordando a Lubbock, «Son imágenes que están “diciendo” cosas, desde luego, pero esas cosas son tan inmediatas, tan perceptibles, que la maquinaria de ese “decir” a través del cual llegan a nosotros, pasa desapercibida; la historia parece explicarse a sí misma» (1957, pp. 111-113).

Por lo que se refiere a producciones audiovisuales, hay cuatro creaciones concretamente que instan a que este proyecto continúe la exploración a partir de inquietudes que no necesariamente se plantean para ser resueltas. De manera similar a como sucede en la película “*Heart of a Dog*” (2015), en la que su creadora, Laurie Anderson le da su propio significado a la memoria y la ausencia en base a la muerte de tres de sus seres más amados: la de su compañero de vida en sus últimos 20 años, la de su madre y la de su perra *Lolabelle*.

Anderson propone un recorrido no lineal por esas 3 historias de su pasado a modo de documental ensayístico hecho a base de recuerdos y reflexiones sobre su infancia, niñez y posterior adultez. Este abordaje no convencional se retrata también de forma sublime en el camino que elige la creadora para apropiarse de las posibilidades narrativas de la imagen, iniciando con animaciones que complementan su relato inicial, pasando por material de archivo y diversas formas abstractas que dan cuenta de la exploración que tuvo que hacer para llegar hasta ahí y tejer mediante su voz una unidad entre la historia, la música y las imágenes.

Figura 1. Fotogramas *Heart of a dog* (2015)



Tratamiento de la imagen. La creadora se sirve de animación y material de archivo para construir su ensayo. Laurie Anderson, 2015.

Asimismo, se ubica “*Ainhoa, yo no soy esa*” (2018), film de Carolina Astudillo, que se sirve de una serie de diarios íntimos y registros biográficos y familiares para contar la historia de una chica que termina con su propia vida en el año 2006; a partir de los cuestionamientos y reflexiones que esta planteaba acerca de la experiencia femenina, el amor, las emociones, la maternidad, etc.

La película se convierte en un referente importante para el desarrollo de este ensayo audiovisual en cuanto reflexiona sobre la ausencia y el vacío que deja una persona cuando muere, y cómo esto se relaciona con la idea de resignificación de los vínculos humanos. El filme utiliza una estructura narrativa no lineal que combina imágenes de archivo, entrevistas y paisajes evocativos para crear una sensación de desconcierto y extrañeza similar a la que se siente cuando alguien está ausente.

A través de la multiplicidad de voces y de la fragmentación de los recuerdos, la película muestra cómo la ausencia de Ainhoa tuvo un impacto profundo en la vida de las personas que la conocieron. En ella, Astudillo aborda su interpretación de ausencia y memoria con una cámara orgánica que navega entre cartas, fotografías y recuerdos tangibles tan íntimos que se encuentran y se contrastan en el relato que expone con su voz y que hacen que el espectador se sienta rápidamente conectado con esas confesiones que revelan tanto la esencia del personaje como la suya.

Figura 2. Fotogramas *Ainhoa, yo no soy esa* (2018)



Construcción de la imagen a partir de recuerdos tangibles. La realizadora construye su narración a través de archivo familiar de diversa índole. Carolina Astudilo, 2018.

En tercera instancia está la película producida por Studio Ghibli y dirigida por Michaël Dudok de Wit : "*The Red Turtle*" (2016). Esta es una película animada con una trama metafórica que puede parecer simple pero a la vez de una narrativa sumamente poderosa que toca temas universales como la soledad, la familia y la libertad.

Son precisamente esos tres conceptos que, juntos, como los aborda la obra, cobran relevancia para este ensayo audiovisual en la medida en la que se conjugan con otros como la muerte, la vida y la naturaleza, y funcionan como catalizadores para la reflexión y la resignificación, tomando como ejemplo el proceso que vive el protagonista de la película.

De manera similar al filme, el proyecto en cuestión explora la idea de cómo los vínculos humanos pueden ser reinterpretados y resignificados en un contexto diferente. *La Tortuga Roja* es una alegoría acerca del tiempo y de la vida que se vale del poder narrativo de la imagen animada y la banda sonora que la conforman para contar una historia que logra transmitir con gran intensidad las emociones y sensaciones de los personajes y del entorno natural sin necesidad de diálogos. Tomando como elemento fundamental este último, puesto que la isla en la que se desarrolla la historia es un personaje en sí misma, es un ser vivo, un ente que respira, se transforma y se relaciona con los seres humanos. Un lugar que tiene sus propias reglas y que se relaciona con el naufrago de una manera casi mágica.

Así como el hombre en la película encuentra una conexión con la tortuga, busco explorar cómo gestar nuevas formas de conexión y significado en mi propia vida, en un contexto que se transformó drásticamente a raíz de una ausencia, pero que a su vez trata de resignificar experiencias pasadas que pueden ser complejas, en otras que puedan denotar esa transformación a partir de gestos poéticos que se refieran precisamente al crecimiento, el aprendizaje y la metamorfosis que ha acontecido en las diversas esferas de mi vida.

Figura 3. Fotogramas *The Red Turtle* (2016)





Tratamiento del espacio como personaje primordial dentro de la narrativa. Michaël Dudok de Wit, 2016.

Por otro lado, se encuentra *The Tree of Life* (2011), de Terrence Malick. Esta película la vi por error con mi madre una vez, y digo “por error” porque en una tarde en la que la estaba viendo por televisión, ella se me acercó y se quedó mirando absorta la pantalla, cautivada por las imágenes de la película. No sabía que podría gustarle ese tipo de cine que a mucha gente le parece “lento” y “sin gracia” por no contar con una narrativa tradicional que desmenuce a la literalidad cada acción que allí se muestra.

Para mi sorpresa, no solo le encantó, sino que la apreciación que me dio cuando terminó me conmovió tanto que inevitablemente terminé por asociarlas. En el filme, Malick presenta la historia de una familia estadounidense de los años 50, pero también propone un viaje a través del tiempo y del espacio, desde el origen del universo hasta la vida cotidiana de una familia común. Esta estructura tan ambiciosa es un ejemplo de cómo la memoria y la identidad pueden ser representadas en el cine de una manera no lineal y fragmentada, ofreciendo a su vez una visión única y profunda sobre la vida, la muerte y el sentido de la existencia humana.

Figura 4. Fotogramas *The Tree of Life* (2011)





Tratamiento audiovisual, tiempos de montaje. Terrence Malick, 2011.

Finalmente, hay un referente que se enmarca casi en la literalidad de lo que sentí en el momento en el que mi mamá falleció. Hablo del capítulo ocho de la segunda temporada de la serie “*Euphoria*” (2022). El hilo conductor del capítulo es la carta que le escribe Rue (la protagonista) a su padre cuando este muere. Me sorprendió bastante la precisión de las palabras puestas en el guion, que casi que describían todo lo que se me atravesó por la mente y todo lo que sentí en el instante en que murió mi madre; esto aun siendo un proyecto de ficción.

El tratamiento audiovisual de la puesta en escena, tanto de la interpretación de la lectura de la carta como de la carta en sí misma, se siente honesta, y más importante aún: no trata de teorizar la pérdida ni termina con una moraleja o un mensaje de superación de esta. Es por eso por lo que resalto la capacidad evocadora de la producción como ejemplo de lo que en este ensayo está propuesto como uno de los objetivos a alcanzar.

Figura 5. Fotogramas capítulo 8 *Euphoria* (2022)



Fragmentos de la carta que Rue escribe al perder a su padre. Sam Levinson, 2022.

4 Marco teórico

No fue tarea sencilla delimitar, en términos conceptuales, un marco que agrupara la vastedad de términos y nociones bajo los que se puede encuadrar este proyecto. Sin embargo, poniendo en perspectiva las etapas que el mismo atravesó, considero pertinente expandir aquellos que encaminaron la ideación del ensayo audiovisual y a su vez sirvieron de base y soporte para su creación y desarrollo.

4.1 Cine ensayo / Ensayo audiovisual

García Martínez define el ensayo audiovisual como un género que cuenta con escasas películas adscritas a sus planteamientos y que guarda profunda relación con la tradición literaria, pues afirma que es de allí que el género parte (2006, p. 75). Asegura también que el ensayo, desde la generalidad, permite elaborar una forma artística y expresiva que posibilita exponer reflexiones de manera personalizada y asistemática. Por lo que “propone una forma adecuada para el cine por su heterogeneidad y apertura formal, capaz de combinar diversos elementos que, por las potencialidades del montaje cinematográfico, pueden alcanzar cotas muy sugestivas para la expresividad del juicio personal del autor sobre los más diversos temas. Y todo ello lo realiza desde una perspectiva argumentativa cosida a la realidad, que asume un discurso estilizado como método para organizar el propio pensamiento y darlo a conocer en su singularidad” (García, 2006).

Si se centra el concepto en un panorama histórico, se encuentra que, tal como lo mencioné anteriormente, este tiene su origen en la literatura, remontándose a Gorgias, Cicerón, Séneca, Plutarco, entre otros. Actualmente se referencia según Montaigne y de allí se derivan las demás concepciones que han desarrollado diversos autores con el paso del tiempo.

En el capítulo “El cine-ensayo como historia experimental de las imágenes” del libro *“La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo”* (2007), Luis Miranda afirma que “el cine-ensayo se convierte en una práctica reconocible cuando (...) surgen películas que, desde estrategias de enunciación similares al documental, examinan las imágenes a partir de dos grandes líneas que suelen entremezclarse: por un lado, la historicidad del uso otorgado a los materiales que se

examinan, y por el otro, las posibilidades de un uso alternativo”. Así pues, se sugiere que las obras audiovisuales que pueden clasificarse como ensayos, se construyen con un subtexto latente, premeditado por su autor, y que el espectador, en el momento de visualización de la pieza, puede o no reconocer.

4.2 La memoria filmada

En el texto “Ontología de la imagen fotográfica” Bazin establecía que la fotografía (en este caso la imagen en términos más amplios) embalsama el tiempo y se limita a sustraerlo a su propia corrupción (2008, p. 29). Partiendo de esa sentencia se podría afirmar que, necesariamente, el tiempo propone una discusión acerca de la forma en que la imagen se comporta cuando esta se trae al presente para “representar” un algo que se encuentra ausente.

En términos de visualización, es un tiempo que se vuelve también el de la experiencia del espectador, puesto que, aunque no depende de él la duración del plano, las conexiones que este realice con esas imágenes pueden modificar su visionado (Fernández, 2019).

Tal como lo propone Ana Aitana Fernández, se puede estar hablando de una cicatriz en el interior del cineasta, y que se revela al filmar (y mostrar) sus archivos personales para rastrear la huella de una ausencia (2019, p. 7).

Desde finales del siglo XIX y comienzos del XX, el concepto de muerte se vincula al dolor y la tragedia. Características tomadas por la dramaturgia para representar la belleza del drama (Febrer, 2011). Hoy, los creadores eligen vincular a la representación de muerte - y por ende de ausencia- otras ideas no necesariamente vinculadas con el sufrimiento y la miseria, eligen hacer de los recuerdos una experiencia por la que se llega a la memoria (de manera voluntaria o no). La identificación con ese recuerdo viene precisamente porque la imagen reproducida permite perpetuar esas memorias pasadas y construir conciencia acerca de la ausencia.

Así pues, tal y como lo expone Dino Pancani (2011) en “*La memoria filmada*”, cuando se está frente a una obra que relata algún tipo de memoria, desde el papel de espectador, pueden surgir los siguientes cuestionamientos: “¿qué proceso o acontecimiento está relatando el personaje?, ¿a quién le dirige el relato y por qué se decide a narrar?, ¿qué contenido de memoria aparece implícita o explícitamente dentro de la película y cuál es el diálogo que provoca con el afuera?, ¿qué función cumple la memoria puesta en circulación?” Para finalizar afirmando que: “Estas interrogantes

ponen de manifiesto, además, una serie de decisiones que enfrenta el realizador al comenzar el proceso creativo, las cuales determinan no sólo el artefacto y el formato a emplear, por ejemplo, por qué usar el formato audiovisual, también lleva a un proceso cognitivo que requiere de un saber o, al menos intuir, cuáles serán los caminos para alcanzar el objetivo planteado (p.189).

4.3 Filmar la ausencia

En el seminario que lleva por título “Filmar la ausencia” realizado en el año 2014, Marta Andreu afirmaba que, para filmarla, en el sentido más creativo de la frase, un realizador tendría que estar dispuesto a buscar cómo a estar abierto al azar de lo desconocido. Negaba, a diferencia de García Martínez en el desglose que realizó previamente en el concepto de cine ensayo, que este no es un género, y proponía que crear un ensayo documental no es cuestión de contar acontecimientos secuenciados puesto que ahí no es donde radica la verdad que carga realmente el creador de la pieza, ahí no está el gesto esencial de las reflexiones que llevaron a la construcción de la obra.

Es pertinente señalar que, en la creación de imágenes cinematográficas, la “forma de la ausencia” tal y como la explica Jaime Pena (2015), está “asociada a una búsqueda estética y narrativa común, dominada por largas tomas, prolongados movimientos de cámara, paisajes desiertos, personajes ausentes y ensimismados y unas historias no necesariamente conclusivas”.

Considero que esta definición podría ocuparse para mencionar los precedentes de lo que muchos llaman “Cine de la ausencia”, y que se refiere en gran parte a obras cinematográficas de carácter histórico que buscaban constituir todo un paradigma de representación del exterminio, tal como las imágenes de los campos de concentración nazis, por ejemplo.

Sin embargo, para este proyecto, la representación de la ausencia se fundamenta en procesos de reflexividad y observación subjetivos con la intención de evocar el pasado, más no de ilustrarlo literalmente, ni mucho menos de plantearlo con silencios o imágenes vacías que puedan tergiversar los gestos esenciales de mi historia con representaciones tácitas.

4.4 La metáfora audiovisual

La semántica cognitiva contemporánea postula *la metáfora* a través de una transformación, “no focalizándola ya como una mera similitud y desplazamiento entre palabras, mero uso-desviado-del-lenguaje, sino como una operación fundamental del pensamiento humano que consiste en la proyección de esquemas o estructuras semánticas entre entidades mentales interconectadas (dominios, espacios, etcétera)” (Aguilar, 2012).

En ese sentido, podría entenderse por metáfora a esos esquemas mentales interiorizados cuya función está íntimamente ligada con la comprensión referencial del lenguaje, cargándole de un sentido contextual que permite el entendimiento de diversas cuestiones gramaticales del discurso, mayoritariamente y “filtrando” el acceso a la realidad y las representaciones que de ella se hacen.

Según Aguilar, dichos esquemas son de dos tipos: las categorías de nivel básico y los esquemas de imagen, siendo los últimos “patrones generados de las interacciones cotidianas del cuerpo con su entorno. Se trata de estructuras dinámicas recurrentes que se originan de las sensaciones corporales, de los movimientos que se realizan en el espacio o de las manipulaciones que se hacen de los objetos” (2012, p. 11).

Desde el audiovisual, el uso de la metáfora se ha consolidado como una herramienta potencialmente creativa que amplía las posibilidades de expansión conceptual y que favorece la comprensión de lo que se está viendo en pantalla, a la vez que “legitima” una determinada perspectiva y/o un enfoque específico sobre las situaciones de las que hace referencia.

En su tesis doctoral en Artes Escénicas de la Universidad Autónoma de Barcelona, Carlota Frisón propone que la imagen visual cinematográfica está edificada desde la subjetividad de su creador, desde su imaginario, su fantasía, su metáfora. Este la reconoce, la esgrime y la gestiona para transformarla en un filme. Mastica su constructo metafórico, lo pondera y tritura, y propone un campo visual en movimiento, una metáfora que siempre es otra distinta a la llamada real. Esta mostrará un visible desmenuce de pensamiento que suscitará nuevas trabazones que ensancharán los imaginarios de los espectadores. El cine acontece en lo visual de las imágenes. Todo ocurre en imagen visible y mostrando la visualización de un proceso. Las metáforas que se construyen en cine surgen desde la metáfora en la que nos hemos edificado en humanos; por tal razón, se trata de

metáforas procedentes de otras metáforas. En el accionar de lo cinematográfico, lo que se ejercerá será una renovada metáfora (2016).

Por lo que podría afirmarse que la mayoría de las imágenes cinematográficas son metáforas en sí mismas, y sobre todo en el cine ensayo es el creador quien propone, para la fotografía, sus imaginarios mediante sus construcciones metafóricas en movimiento.

5 Metodología

*“Niebla de otoño
el camino a casa parece
más largo aún”.*
- Matsuo Bashō

La construcción de este ensayo audiovisual atravesó por diversas etapas, cada una con distintas búsquedas y diferentes cuestionamientos. El primer paso dentro del planteamiento fue definir el carácter autoetnográfico del mismo, lugar donde tienen cabida los relatos personales y autobiográficos de mi experiencia de pérdida y duelo a raíz de la muerte de mi madre, para así comprender la derivación de una metodología cualitativa, no convencional; partiendo de la observación de mi experiencia e historia individual para comenzar desde allí a darle forma y dimensión al contexto espaciotemporal en el que se sitúa esta investigación.

En primera instancia, el proceso de escritura como parte del auto-reconocimiento y la comprensión de mí misma ha sido el eje central y fundamental que me ha permitido una reflexividad y una introspección intensas y de las cuales se han desprendido otros tantos procesos que me han ayudado a entender la complejidad de los cuestionamientos que dan lugar a este ensayo audiovisual.

El desarrollo de diversos textos, ensayos y comentarios a modo de diario son el soporte primario bajo el que se ha apoyado la búsqueda de información e imágenes concretas que dan lugar a la segunda etapa de creación, con el fin de comenzar a experimentar con la imagen; pues tal como lo dice Janice Morse: “Se trata de un proceso de compaginar datos, de hacer obvio lo invisible, de reconocer lo importante a partir de lo insignificante, de vincular hechos al parecer no relacionados lógicamente, de encajar unas teorías y de atribuirles consecuencias a los antecedentes” (2003, p. 32).

Así pues, desde la búsqueda de referentes de diversa índole: obras plásticas, literarias, audiovisuales, académicas, artísticas, etc., comienzo a transformar esos cuestionamientos y esas reflexiones plasmadas en mis diarios a través de interpretaciones que me permitan asociar mis memorias con imágenes que se van cargando de significados a medida que se vinculan entre sí,

dando paso a la solidificación de un tono que enmarcará la voz del lenguaje audiovisual que se va cimentando de a poco en el proyecto.

A este punto, la exploración desde mis reflexiones y la indagación en diversos referentes ha arrojado hallazgos que se han entrelazado de un modo u otro con los conceptos teóricos que sostienen el proyecto. Estos conceptos claves fueron resultado de la realización de varios mapas mentales en los que trazo, de manera tangible, conexiones entre palabras, preguntas, reflexiones y recuerdos.

Cada uno de los ejercicios propuestos desde mi propia reflexividad y los realizados a partir de la orientación de los docentes en las diferentes asesorías y los laboratorios de creación han quedado reflejados en la bitácora o diario de campo, que más allá de servir como mero registro de ejercicios y hallazgos fue una herramienta de creación fundamental puesto que me permitió una libertad expresiva realmente importante y valiosa para el proyecto.

Cabe aclarar que dentro de la creación de las pequeñas certezas que dan lugar a la escritura de este ensayo, tanto los pensamientos como los caminos que se han ido gestando no han avanzado de manera unidireccional, sino que los diversos momentos se han ido tejiendo entrelazados como con un tapiz (Catalá, 2014).

El compendio de acciones que conformaron la primera etapa del desarrollo del proyecto dieron como resultado una aproximación audiovisual en la que me acerco y exploro la narrativa epistolar a partir del montaje de material de archivo y la voz en *off*. De allí, y luego de la retroalimentación de la sustentación de esa primera parte, coincido con los profes en que, al ser un proyecto tan íntimo, era importante dejar que él mismo me mostrara los tiempos en los que era pertinente continuarlo, así que por un par de meses estuve enfocada en el proceso de movilidad académica que realicé en la Universidad de Santiago de Compostela en España. La idea era que, de igual manera, las materias a cursar en el intercambio pudieran nutrir el proyecto tanto creativa como conceptualmente, y así fue.

Tuve la oportunidad de ver los cursos de Lenguaje Audiovisual, Montaje Cinematográfico y Diseño y Animación. Era imposible no continuar el proyecto. Por esos días retomé el proceso de escritura, el encuentro con tantos estímulos y aprendizajes nuevos detonó en el reconocimiento de nuevas perspectivas sobre mí, mi familia, mi historia y en consecuencia sobre este ensayo.

También hice muchísimos registros visuales, tanto de fotografías como de videos, no en función únicamente del proyecto sino de lo que estaba sintiendo en cada momento. Me interesaba

solamente que esas fotos y grabaciones pudieran evocar emociones y dieran paso a reflexiones profundas acerca del tiempo, la añoranza, la soledad, la libertad, etc.

De esos momentos de registro audiovisual tomé material para hacer el montaje de un pequeño teaser que pudiera dialogar con la primera aproximación que ya había hecho. Revisé nuevamente el material de archivo, mis diarios y apuntes, y encontré que, aunque la esencia de los objetivos seguía siendo la misma, yo en definitiva no lo era y eso se evidenciaba de manera tácita en el conjunto de elementos que estaba indagando. En ese momento, retomo la búsqueda de referentes con una intención mucho más sólida y clara y comienzo a hacer experimentaciones con la imagen. Esto último en virtud de la materia de Diseño y Animación, que, sin duda, me acercó a explorar las posibilidades narrativas de la imagen animada.

En ese punto comienza la segunda etapa del proyecto, que, aunque supeditado siempre por la exploración, ya se enmarcaba en un croquis mucho más delimitado sobre el cual seguir construyendo. El material literario fue clave en esta fase porque me ayudó a componer en palabras muchos de los recuerdos que se iban haciendo difusos y no quería olvidar. Tuve un acercamiento importante a los Haikus en la medida en la que me invitaron a pensar cómo decir mucho sin decirlo todo, y en ese sentido profundizar y abstraer formas más complejas de representación de las reflexiones que seguían surgiendo. La palabra se tornó fundamental para mí, que tomo fotos y creo imágenes precisamente porque nunca encuentro las palabras precisas.

Me planteé una serie de ejercicios y juegos de palabras para facilitar la asociación de conceptos con objetos y posteriormente con situaciones y recuerdos. Estos fueron fundamentales para lograr verbalizar muchos de los pensamientos que se quedaban en mi cabeza y comenzar a construir imágenes a partir de ellos.

Sabiéndome en esa instancia, y aún en el intercambio, comencé a experimentar con la animación, específicamente con *Blender*. Un software que permite la creación de contenido mayoritariamente animado a través de herramientas que permiten, modelar, esculpir, texturizar, editar elementos audiovisuales, crear VFX, etc.

Hice varias animaciones en 3D (que lastimosamente perdí al regresar a Colombia ya que mi computador sufrió un daño durante el viaje), pensando en la posibilidad de expandir el universo del proyecto y continuarlo a futuro como una pieza audiovisual construida netamente a través de

la animación, puesto que este aún es un proyecto en desarrollo que requiere de más tiempo para alcanzar otros niveles de posibilidades artísticas y narrativas.

Así pues, la idea es que a medida que continúo las exploraciones a partir de las claridades que me ha permitido el proyecto, en este punto, y a través de esta hoja de ruta, el diálogo con los objetos y la experimentación con imágenes siga expandiéndose hasta trascender las ideas de memoria y ausencia plasmadas en pantalla.

6 Bibliografía

- García, A. N. (2006). *La imagen que piensa. Hacia una definición del ensayo audiovisual*. Universidad de Navarra. <https://revistas.unav.edu/index.php/communication-and-society/article/view/36306/30761>
- Andreu, M. (2014). *Filmar la ausencia*. Seminario, Buenos Aires: Universidad Nacional de Tres de Febrero. <https://www.youtube.com/watch?v=ArBaVWdNks8> y <https://www.youtube.com/watch?v=MwvPLXrQLE4>
- Miranda, L. (2007). *El cine ensayo como historia experimental de las imágenes. La forma que piensa*. (Weinrichter, A.) Tentativas en torno al cine-ensayo. http://mpison.webs.upv.es/ensayo_audiovisual/archivos/la_forma_que_piensa.pdf
- Fernández, A. A. (2019). *La Cicatriz de la ausencia: un atlas íntimo de la memoria fílmica desde la imagen-objeto*. Universitat Pompeu Fabra. Departament de Comunicació. <http://hdl.handle.net/10803/665483>
- Pancani, D. (2011) *La memoria filmada*. Instituto de la Comunicación e Imagen. Universidad de Chile. <https://analesfcm.uchile.cl/index.php/RCM/article/view/19900/21060>
- Aguilar, O. (2012). *Metáfora audiovisual, discurso y poder*. Universidad de Guadalajara. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5059650>
- Pena, J. (2015). *Formas de la ausencia. Una cierta tendencia en el cine de autor internacional en el cambio de milenio*. Universidad de Santiago de Compostela. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=135383>
- Assis, M. C. (2021). *Venus perdida*. Medellín: Universidad de Antioquia.
- Giraldo, Y. (2020). *Perpetua. Libro álbum con realidad aumentada*. Medellín: Universidad de Antioquia.
- Mejía, C. (2020). *El cine-ensayo y metraje encontrado en la realización del cortometraje “Lumbre”*. Medellín: Universidad de Antioquia.
- Frisón, C. (2016). *El Silencio en las imágenes cinematográficas formas audiovisuales en el cine español del siglo XXI*. Universidad Autónoma de Barcelona. <https://ddd.uab.cat/record/166149>
- Febrer, M. (2011). *El cuerpo: presencia, ausencia o sustitución. Tres opciones para representar el concepto de la muerte*.

https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/38681/2/ULFBA_ESTUDIO%204_%202011_pp.182-186.pdf

Blanco, M. (2012). *¿Autobiografía o autoetnografía?*

http://www.scielo.org.mx/scielo.php?pid=S1607-050X2012000100012&script=sci_arttext

Cuello, V. (2011). *Ensayo sobre el ensayo audiovisual.*

<https://www.redalyc.org/pdf/2970/297023485002.pdf>

La casa encendida. (2012). *Ensayos audiovisuales: la creación de una nueva forma de mirar.*

https://static.lacasaencendida.es/docs/2012_ensayos_audiovisuales_es.pdf

Lefevere, A. (2016). *Audiovisual Essay. NECSUS European Journal of Media Studies.*

<https://www.necsus-ejms.org/audiovisual-essay/>

Keathley, C., & Mittell, J. (Eds.). (2013). *The Videographic Essay: Practice and Pedagogy.*

[e-Book]. <https://videographicessay.org/book/>

Bojunga, L. (1986). *Mi amigo el pintor.*

Beauvoir, S. (1964). *Una muerte muy dulce.*

Jaramillo, S. (2020) *Cómo maté a mi padre.*

Tarkovski, A. (1989). *Esculpir en el tiempo.*

Deleuze, G. (1985). *La imagen-tiempo.*

7 Filmografía

Tarkovski, A. (1972). *Solaris* [película].

Malick, T. (2011). *The Tree of Life* [Película]. Fox Searchlight Pictures.

Kogonada (2014). *Hands of Bresson* [Archivo de video]. <https://vimeo.com/98484833>

Dolan, X (2014). *Mommy* [película].

Anderson, L (2015). *Heart of a dog* [película].

Bayona, J. (2016). *A monster calls* [película].

Dudok de Wit, M. (2016). *The Red Turtle* [película].

Lowery, D. (2017). *A ghost story* [película].

Filho, V. (2018). *Cara de Ángel* [película].

Astudillo, C. (2018). *Ahinoa, yo no soy esa*. [película].

Malick, T. (2019). *A Hidden Life* [Película]. Fox Searchlight Pictures.

Levinson, S (2022) “All My Life, My Heart Has Yearned for a Thing I Cannot Name” (Temporada 2, episodio 8). *Euphoria*. [Capítulo de serie de televisión].

Ruiz de Azua, A. (2022). *Cinco Lobitos*. [película].

Del Toro, G. (2022). *Pinocchio*. [película].

Wells, C. (2022). *Aftersun*. [Película].

8 Anexos

[Enlace a Bitácora y Memorias](#)

[Enlace a la Primera Aproximación Audiovisual](#)

[Enlace al Corte de *Esta no es una Carta de Amor*](#)